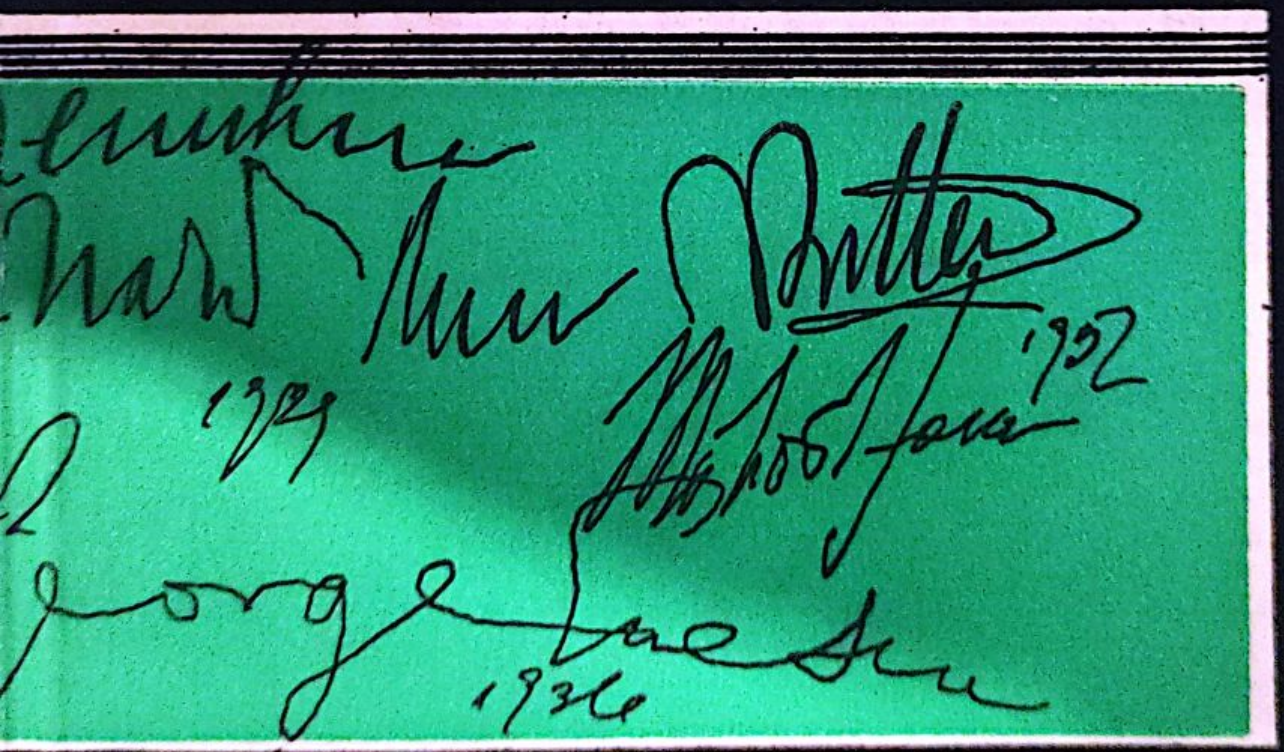
George Sbârcea

ÎNTILNIRI CU MUZICIENI AI SECOLULUI XX



EDITURA MUZICALĂ

Scanned with CamScanner

George Sbârcea

ÎNTÎLNIRI CU MUZICIENI AI SECOLULUI XX

EDITURA MUZICALĂ
București, 1984

Scanned with CamScanner

PREFAȚA

Cartea aceasta este o relatare a întîlnirilor pe care le-am avut, în calitatea de cronicar muzical, de membru în jurii naționale și internaționale, de impresar sau simplu auditor a numeroase concerte, recitaluri, spectacole lirice, festivaluri în țară și peste hotare, cu dirijori, artiști instrumentiști, cîntăreți, critici, compozitori. Arta și chipul muzicienilor pe care i-am cunoscut, dintre care cîțiva m-au onorat cu încrederea și prietenia lor, se păstrează nu doar în memoria mea, ci și a multor altora. Avantajul meu față de ei este că eu le păstrez adeseori și autografele, dedicațiile, corespondența, odată cu interviurile, cronicile, portretele prin care am simțit nevoia de a-mi tălmăci impresiile. Ceea ce am reținut în primul rînd din întîlnirile acestea este suflul pasionat al muzicii, al dragostei de muncă și respectului de om ce trece deopotrivă peste manifestările marilor și ale mai puțin marilor artiști pe care i-am cunoscut.

Paginile ce urmează nu sînt fructul unor lungi elaborări. Ele au fost scrise spontan, cîteodată pe un ton de anecdotă, întotdeauna la temperatura înaltă a entuziasmului. Un entuziasm care nu m-a părăsit nici la deplină maturitate, în evocarea unor artiști de mărimea lui George Enescu, Béla Bartók, Alfredo Casella, Popovici-Bayreuth, Wilhelm Kempff, Arturo Toscanini, Pietro Mascagni, Jean Sibelius, Tito Schipa. Strîngînd într-un volum amintirile, impresiile, însemnările mele răzlețe de cronicar și meloman călător pe alte meridiane — cea mai mare parte din ele inedite —, m-a impresionat convingerea comună muzicienilor întîlniți că arta, fie „grea" sau „ușoară",

Scanned with CamScanner

e un promotor al dezvoltării conștiinței, al îmbogățirii vieții interioare, al înfrumusețării continue a existenței.

Nu m-am sfiit astfel să includ în evocările mele, alături de mari compozitori, cîntăreți, dirijori celebri, și șansonetiști, clovni muzicali, vedete de music-hall, pe care i-am socotit, dacă nu de același conținut artistic, în orice caz, de egală valoare umană.

Am adăugat puțin la cele cîteva fragmente publicate între timp sub altă formă și am schimbat și mai puțin din cronologia celor concepute sub impresia fierbinte a concertelor, spectacolelor, întrevederilor și convorbirilor de altădată.

București, 1 noiembrie 1982

GEORGE SBÂRCEA

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

VIOARA LUI ENESCU

Cu prilejul concertului dat în noiembrie 1923 la Cluj, George Enescu a cîntat — solicitat de elevii care nu puteau să asiste la recitalul lui — și la internatul liceului „George Barițˮ.

Afișele au apărut în oraș într-o sîmbătă după-amiază. Erau mici și cenușii, cu litere aproape microscopice, încît trecătorii erau siliți să se apropie de gardurile pe care se lipiseră spre a le putea descifra.

Cu toată întîrzierea afișajului, știrea se răspîndi înainte ca seara să cadă :

— Vine Enescu !

Numai cîțiva dintre cei vreo două sute de internişti auziseră pe vremea aceea chemarea vrăjită a muzicii. În afara soneriei electrice, singurul instrument muzical din internat era o harpă. O uitase războiul pe unul din coridoarele de la subsol. Încrustațiile de sidef dispăruseră de pe ea și o parte din strune se transformase în accesorii sportive. Mai erau însă destule ca, ciupindu-le în treacăt, puținii care aveam înclinații muzicale să simțim, pe cîteva clipe, fiorul plăcerii.

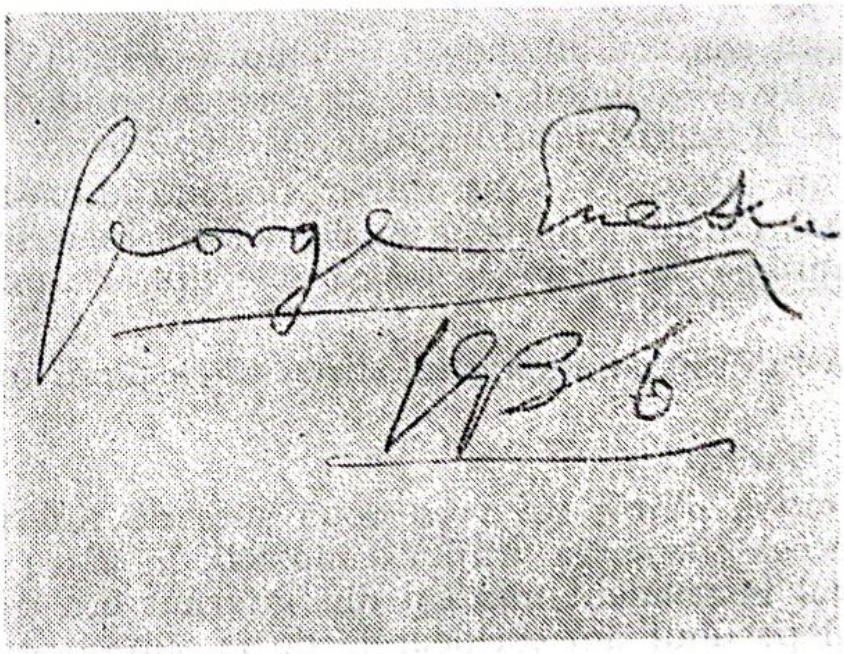
ȘTIREA recitalului dat de George Enescu la Teatrul Național deșteptase în rîndurile noastre un freamăt de stup răscolit. După stingere, ne-am furișat cîțiva în sala de meditație, încercînd să născocim o cale de a asista și noi la recital.

După discuții îndelungi, am ajuns la concluzia că nu este cu putință să scăpăm din internat după coborîrea întunericului. Ecourile muzicii nu pătrunseseră încă între zidurile lui, spectacolele lumii n-aveau acolo intrare. Directorul era din cale-afară de sever cu orice abatere de la disciplină. Fiind un ursuz, surîsul nostru stîrnea într-însul o reacție înfricoșătoare : prindea să vocifereze ca un apucat. Cît despre imensa risipire de aștri și nebuloase din cosmos, nu cunoștea — deși fusese profesor de matematici și astro-

nomie — decît data apariţiei lui Crai Nou, printr-o meschină referire la plata lunară a lefii.

În căminul de suferinţă abia ghicită de părinţi, am urzit — în noaptea cu abur de lună — o conspiraţie : am ticluit o scrisoare către George Enescu, pe care avea să i-o ducă la hotel a doua zi unul din noi, rugîndu-l să vină şi să cînte la internat, un ceas măcar, pentru cei ce ne sufocam între pereţii cenuşii.

Mi-a revenit mie sarcina de a compune o poezioară festivă, cu care urma să-l întîmpinăm pe Maestru.



ENESCU a venit între noi în tîrziul unei după-amieze, neanunţat, fără pianist, cu cutia de vioară sub braţ. Era însoţit de primarul oraşului, în a cărui caleaşcă trăsese la poartă. Luat prin surprindere, directorului nu-i rămăsese altceva decît să ordone pedelului să sune adunarea elevilor, în timp ce el se instala, alături de primar, în primele scaune ale sălii de festivităţi.

Eu i-am întins lui Enescu cîteva crizanteme, smulse în pripă din grădina vecină, apoi i-am citit — cu glasul gîtuit de emoţie — versurile ticluite într-o noapte de nesomn :

Rămîn plecat cu fiecare sunet,
De parc-aş strînge pietre nestemate ;
Ai adunat comori şi-acum, vioară,
Le-mpărăştii, darnică, pe toate.

Ai făurit, bucată cu bucată,
Cum ţese pe război mîna dibace,

Scanned with CamScanner

Un borangic de sunete vrăjite
Ce ne învăluie c-o sfîntă pace.

Cu vremea care vine împăcați
Și resemnați în ceasul care trece,
Ne-om ostoi arsura inimii
Cu șipotele-ți care n-or să sece...

Mai erau și alte strofe, la fel de stîngace, pe care le-am uitat de-atunci. N-am uitat însă sărutarea Maestrului : îi mai simt și azi căldura pe frunte. I-am văzut o clipă ochii, buni și adînci. Mi-a trecut fulgerător prin gînd că, în vinișoarele acelea delicate din albul lor, sîngele se amestecă cu pulbere de stele.

M-am înapoiat, împiedicîndu-mă, în fundul sălii și m-am lăsat în voia desfătării de a porni, împreună cu vioara lui Enescu, spre descoperirea frumuseților fără seamăn ale muzicii.

Enescu își culcase un obraz pe vioară, cu o umbră de vis în priviri. Nimeni dintre noi nu știa ce cîntă. Dar melodia era urzită din suspinul doinelor noastre, pe strune jucau, cu glezne de ciută și unduiri de șold, iele pădurețe, în vîrful arcușului mocneau sunetele de fluier cu care păstorii își plimbă turmele pe tăpșanele Carpaților.

ERA un amurg blînd de toamnă, copacii desfrunziți încremeniseră la ferestre. Muzica plutea peste capetele noastre ca o lumină, legîndu-ne sufletele într-un singur mănunchi. *(Cluj, 1923)* *

POPOVICI – BAYREUTH ȘI CORBUL TÎNĂR

CIND, în 1920, renumitul bariton wagnerian Dimitrie Popovici-Bayreuth a preluat direcția Operei Române din Cluj, erau multe de făcut acolo. Trebuia schimbată, în primul rînd, mentalitatea publicului față de manifestările de artă românească, trebuia redată oamenilor încrederea în puterile lor propii, în capacitatea de creație a geniului național. Popovici-Bayreuth a izbutit în așa măsură încît, în numai cîțiva ani, Opera clujeană s-a putut sprijini pe un public credincios.

---

* Nota de la capătul fiecărui fragment indică fie locul și anul întîlnirii, fie data redactării.

Scanned with CamScanner

Directorul nu și-a uitat planul mai vechi de a antrena în viața muzicală noi straturi ale populației, pe „oamenii de jos", după propria sa expresie, care fuseseră excluși pînă atunci de la ea. Preocupat de educația artistică a tineretului, a căutat să-și asigure sala Teatrului, de care Opera nu dispunea decît trei zile pe săptămînă, și în serile de duminică, cele mai potrivite spectacolelor pentru elevi, studenți, muncitori.

Intre 1920 și 1927, el a asigurat instituției un repertoriu de douăzeci și una de opere — dintre care trei ale compozitorilor noștri : *Luceafărul* de Nicolae Bretan, *Făt-Frumos* de Herman Klee și *Seara Mare* de Tiberiu Brediceanu.

Dorind să contribuie la crearea unor lucrări originale de muzică dramatică, Popovici-Bayreuth a declarat unui ziar din București că deschide larg porțile *„pentru creațiunile românești, dar unde ne sînt compozitorii ? Ei se mărginesc numai la creații simfonice. Așteptăm odată o operă românească bine închegată, pentru o seară întreagă, care să rămînă pe afiș un an întreg, în toată țara și să treacă hotarele..."*

DESPRE toate acestea nu aflasem prea multe pe vremea cînd, în primele clase de liceu, eram și „student" la secția de pian a Academiei de muzică. Nu aflasem nici că Popovici-Bayreuth locuiește într-o modestă și friguroasă odaie mobilată, lipsit de confortul care i s-ar fi cuvenit la vîrsta și poziția sa. *„Dar ce-ai crezut* — i-a spus el unui ziarist bucureștean venit să-i ia un interviu —, *că mă vei afla într-un apartament luxos, cu servitori care-ți deschid ușa, îți iau cartea de vizită și te invită să iei loc, cum erai obișnuit la Viena sau Berlin ? Aici eu îți deschid și poarta și ușa, n-am nici lachei, nici saloane elegante unde să admiri obiecte de artă. Aici, la Cluj, mai ales noi, directorii de teatru, avem situația unor simpli funcționari de stat, care abia au putut găsi o cameră mobilată. Păstrăm totuși cea mai bună dispoziție, sîntem darnici cu munca, cu proiectele noi, cu inițiativele, cu operele noi".*

Pe Popovici-Bayreuth îl vedeam doar de la galerie cum urmărește din loja directorială spectacolele, nemișcat ca o statuie, cu cuta mobilă dintre sprîncene, pe care artiștii o porecliseră „manometrul muzicii". Din tresăririle ei au învățat ei ce lucru serios este muzica pentru cei ce-o înțeleg și iubesc. Vroia parcă să nuanțeze prin expresia feței sale tot ce auzea, să pună mereu punctul și virgula la locul potrivit în modul de frazare al cîntăreților. Își încorda parcă puterile ca să nu-i scape nimic din ceea ce se petrece pe scenă, în orchestră, în sală. Avea o rară distincție în gesturi, vorbă și purtări, iar

Scanned with CamScanner

în priviri luciditatea care vede totul cu obiectivitate. Cînd nu-şi putea stăpîni tulburarea, strîngea puternic cu mîinile balustrada lojii, ca şi cînd s-ar fi agăţat de un colac de salvare. Alteori, tresărea ironia în el, şi atunci se mai destindea. Pe faţa lui brăzdată de cute adînci se ivea îndată zîmbetul, strangulat însă curînd de rictusul aspru al gurii cu colţurile căzute.

Mulţi dintre artişti nu-l înţelegeau, deşi el era singurul care îi înţelegea pe toţi, fiindcă îi iubea şi încerca să-i ajute. Lăuda puţin şi cu stîngăcie, dar la repetiţii pronunţa sentinţe grele, care nu răneau decît prea marea siguranţă de sine a orgolioşilor. Căuta neîncetat să-i facă pe artişti să *trăiască* arta, nu doar s-o interpreteze.

La o repetiţie cu *Olandezul zburător,* l-a oprit pe baritonul Nicolae Soculschi, interpretul rolului titular, spunîndu-i :

— Te rog să nu uiţi că nu ai în spatele dumitale decoruri de mucava, nici doar zidurile unei clădiri, ci marea cea nemărginită. Trebuie să-ţi potriveşti glasul cu această înfricoşătoare acustică, iar gestul să-l croieşti după adîncimea oceanului. Dumneata ai încetat să mai fii cîntăreţ şi actor ; acum eşti un erou al lui Wagner, adică om viu şi adevărat !

INTIMPLAREA a făcut să-l pot vedea pe Dimitrie Popovici-Bayreuth de aproape, în stagiunea 1925—1926, la o repetiţie a *Boemei* de Puccini. Mai mulţi elevi de liceu şi conservatorişti urmau să cînte refrenul lui Parpignol şi să facă figuraţie în al doilea act, cu decorul cafenelei Momus.

Popovici-Bayreuth se afla în sală, în spatele dirijorului. Ne-a încercat fiecăruia vocea, treabă pe care putea s-o facă foarte bine oricare dintre corepetitori. El însă nu se putea împăca cu gîndul ca alţii să decidă în locul lui. Legea răspunderii morale faţă de calitatea spectacolului nu el o născocise ; ea era a artei lirice şi o găsea cît se poate de potrivită cu firea şi cu înclinaţiile sale.

I-am cîntat şi eu un solfegiu, apoi încă unul, iar de încheiere — un arpegiu. După ce m-a ascultat, mi-a spus fără asprime, dar şi fără vreun zîmbet :

— Croncăneşti ca un corb tînăr !

Eram pe vremea aceea în faza de mutaţie a vocii, încît aş fi meritat să fiu îndepărtat. Popovici-Bayreuth s-a mulţumit însă să mă sfătuiască să cînt cît mai puţin, în schimb să mă mişc în scenă cît mai mult.

L-am putut vedea, la spectacol, cum urmăreşte calm şi aspru din loja direcţiunii desfăşurarea reprezentaţiei. Mi s-a părut că e mulţumit, fiindcă a zîmbit scurt cetei băieţandrilor cu coifuri de

Scanned with CamScanner

hîrtie pe cap și săbii de lemn în mînă. Aș fi vrut să-i prind pe-o clipă privirea, spre a-i mulțumi și eu cu un surîs oricît de scurt pentru că mă tolerase în spectacol — primeam cîte douăzeci de lei pe seară! —, dar atenția i-a fost atrasă de cvintetul de suflători din orchestră.

DIMITRIE Popovici-Bayreuth aparține pleiadei marilor artiști lirici pe care România i-a dăruit în veacul trecut scenelor muzicale mondiale, alături de Gabrielescu, Giovanni-Dumitrescu, Teodorini și Darclée. El și-a legat numele nu doar de muzica românească ci și de istoria teatrului liric european de la sfîrșitul secolului trecut și primul deceniu următor. Amintirea activității sale răsunătoare stăruie pînă și în arhiva vilei „Wahnfried" din Bayreuth, unde Popovici figurează pe afișele jocurilor festive dirijate de Hans Richter, Felix Mottl, Julius Kniese și Richard Strauss. Fiindcă a fost nu doar un mare cîntăreț, ci și unul dintre principalii animatori ai culturii artistice naționale în perioada primelor ei afirmări, i-am dedicat o monografie care, acum aproape două decenii, s-a bucurat de buna primire a cititorilor *. *(Cluj, 1926)*

BARTÓK FACE POLITICĂ

LA începutul iernii 1935 s-a anunțat la Cluj apropiatul recital de pian al lui Béla Bartók. Compozitorul și artistul interpret maghiar, celebru de pe atunci pe continent, întreprinsese unul din primele sale turnee de concerte în țara noastră.

Sosi în oraș în dimineața zilei de 14 decembrie, ca a doua zi să și concerteze pe scena Teatrului Maghiar. În program figurau sonate de Mozart și Beethoven, pe care avea să le cînte cu nobila simplitate ce-i era proprie. Sub degetele sale, sunetele dobîndeau o strălucire stranie, trecînd peste ascultători asemenea unei neîntrerupte încîntări. La fel ca alți mari artiști interpreți, el izbutea să facă din tonuri un univers.

Sinceritatea și simplitatea lui Bartók aveau să capete adeziunea tuturor.

---

* George Sbârcea, *Dimitrie Popovici-Bayreuth, „cîntărețul pribeag"*, București, 1965.

Scanned with CamScanner

Remarcasem încă din ajun tușeul de o infinită delicatețe, tehnica sa pianistică de o uimitoare fluență, care se adapta firesc partiturii, fără să fie rezultatul vreunei stratageme deliberate. Dorise, îndată după sosire, să încerce pianul la care urma să concerteze a doua zi. L-am însoțit cîțiva la teatru, unde, pe scena luminată din sufită, un pian Blüthner ponosit îl aștepta pe marele muzician. Bartók ceru, pe un glas sfios, mai multă lumină pe scenă, apoi deschise capacul instrumentului și examină cu multă luare aminte coardele. Își trase un scaun aproape de claviatură, controlă pedalele, își plimbă degetele peste taste, preludă întîi în pianissimo, apoi cu întreaga forță, cu și fără pedală.

Într-un tîrziu, coborî între noi, în sala cufundată în penumbră, și ne spuse că pianul nu corespunde.

Am pornit toți spre firma de piane aflată în apropierea teatrului unde Bartók alese — după cîteva încercări — un Bösendorfer nou, dorind să asiste la transportarea lui. A dirijat personal instalarea pianului pe scenă, cerînd să fie în așa fel așezat, încît luminile rampei să nu-l bată în față.

Reflectorul, care fusese aprins pe scenă, îl orbise, încît era silit să clipească des și să-și întoarcă mereu fața într-un unghi nefiresc. Cu toate acestea, nu ceru ca poziția reflectorului să fie schimbată și nici nu-i veni în minte cuiva s-o facă. Era de o discreție și politețe covîrșitoare, refuzînd să solicite ceva pentru sine, să importuneze pe cei din jur.

A îndurat, stoic și tăcut, lumina orbitoare de-a lungul întregii repetiții.

N-am asistat — cum ne așteptasem — la obișnuita „încălzire" a virtuozilor în ajun de concert. Ceea ce făcea Bartók semăna mai degrabă cu o lentă împrietenire cu instrumentul. Felul cum cîntă *Sonata quasi una Fantasia* de Mozart, stăpînit de la început la sfîrșit de delicatul sentiment al nuanțelor, ni s-a părut tuturor mărturia directă a geniului. Mozart a înviat sub degetele lui expresiv și lapidar, cu o profundă și tulburătoare vibrație. Dar vibrația aceasta era dublată de o atitudine reținută, de o trăire ocultă a muzicii.

Înțelegeam că în felul acesta nu cîntă decît artiștii care investesc repertoriul clasic cu alte dimensiuni, cu altă esență, cu altă culoare decît cele cunoscute.

Bartók era tălmăcitorul unei vechi concepții de viață, înveșmîntată în viziunea omului modern, emoția condensată se transmitea cu o putere unică auditorului. Atingea tastele cu o gingășie nefirească aproape, obținînd din instrument pianissime ușoare ca un sus-

Scanned with CamScanner

pin, fiind la nevoie plin de optimism și vigoare în pasajele luminoase. Era de o precizie ce se putea ușor confunda cu pedanteria, dacă n-ar fi fost suflul generos al geniului, care învăluia totul într-o radioasă tensiune lirică.

DIN penumbra vișinie a sălii i-am urmărit, în afara jocului uluitor, silueta firavă, fragilă aproape, mîinile parcă de adolescent, trăsăturile feței de o finețe anacronică.

„*Bartók e artistul cel mai frumos din cîți mi-a fost dat să întîlnesc*, avea să spună despre el un critic muzical. *Frumusețea lui a fost cizelată pînă la desăvîrșire de spiritul și voința sa*".

Cu toată finețea lor, trăsăturile feței lui Bartók trădau o severă autodisciplină, o voință veșnic încordată ; scînteia rece din priviri era semnul unei mari personalități, al unui muzician de excepție

Nu mi-a fost dat să întîlnesc artist mai lipsit de poză — poate cu excepția lui Enescu : Bartók era întruchiparea modestiei și-a simplității.

Cu toate acestea, cînd a lăsat capacul peste taste și a încuiat pianul, părea că nu doar instrumentul, ci întreaga sală luase foc de clocotul muzicii cîntate.

RECITALUL din seara de 15 decembrie n-a izbutit să umple încăpătoarea sală a teatrului, ceea ce n-a dăunat însă nivelului artistic al producției.

Simțeam toți, în atmosfera încărcată de tensiune, că producția marelui muzician rupe lanțuri și dărîmă bariere : studenții români ai Academiei de muzică îl sărbătoreau pe Bartók cu aceeași însuflețire ca și publicul maghiar. Colindele românești, cîntate ca supliment, au avut un succes furtunos ; ascultătorii descopereau în miniaturile pianistice urzite pe folclorul nostru o noutate firească, nesilită. Asimetria lor, mult mai veche decît armonioasa construcție a muzicii occidentale, a iscat un entuziasm greu de redat prin cuvinte.

Muzica aceasta răsărise din solul nostru, exprimînd un fel de tinerețe fără bătrînețe, universul rural cu viața sa bogată, diversă, colorată — cadrul firesc al conștiinței, al viziunii noastre despre om și lume !

DUPĂ recital, am dat mai mulți buzna în cabina artistului.

Bartók se odihnea pe un taburet la oglindă, în lumina puternică a unui bec fără abajur. Avu pentru fiecare din noi un cuvînt, ne dădu autografe, refuzînd cu amabilitate, dar cît se poate de hotă-

Scanned with CamScanner

rît, o mulțime de invitații. Trebuie să fi fost epuizat după efortul de peste două ceasuri, fără să-și trădeze însă oboseala nici prin expresia feței, nici prin ținuta corpului. Doar la tîmple îi zvîcnea cu putere o arteră.

La solicitarea mea de a-mi acorda un interviu, n-a încercat să se eschiveze : mi-a dat întîlnire către miezul nopții, în holul unui hotel central.

Sosi la ora indicată, calm și zîmbitor, fără să mă facă să simt diferența dintre artistul celebru și măruntul reporter abia începător în ale meseriei.

Cînd m-a invitat să iau loc alături de el, pe un divan plușat, am uitat brusc întrebările din timp formulate. De altfel, nici n-am avut nevoie de ele, odată ce Bartók îmi vorbi neîntrebat despre arta sa, despre convingerile sale, despre activitatea sa etnomuzicologică. Și-a aprins pe îndelete o țigară, în timp ce-mi împărtășea atracția sa din totdeauna pentru muzica populară. Regreta că împrejurările îi curmaseră pe neașteptate cercetările de folclor din trei continente.

— Culegerea și studiul muzicii populare — spunea Bartók — nu este doar o pasiune, ci și o îndatorire. Cîntecul și jocul satelor noastre s-au ivit din simțirea cea mai profundă a poporului. Inima popoarelor noastre a bătut timp de multe secole la unison : același peisaj, aceleași evenimente istorice i-au stîrnit și întreținut înflăcărarea. Această identitate trebuie exprimată cu curaj, în deplinătatea ei istorică, rămînînd și pe viitor fideli legăturilor noastre multiseculare. În anii noștri plini de amenințări, lipsiți de bucuriile simple ale existenței, speranța de a ne reîntîlni pe același drum se împuținează de la o zi la alta. În pofida atmosferei înăbușitoare din jur, sîntem datori a pune frumosul în slujba politicii. Artiștii și oamenii de știință trebuie să se ridice în acea sferă unde politica și arta devin vase comunicante. Prin politică înțeleg, firește, ceea ce e adevărat și ne preocupă pe toți.

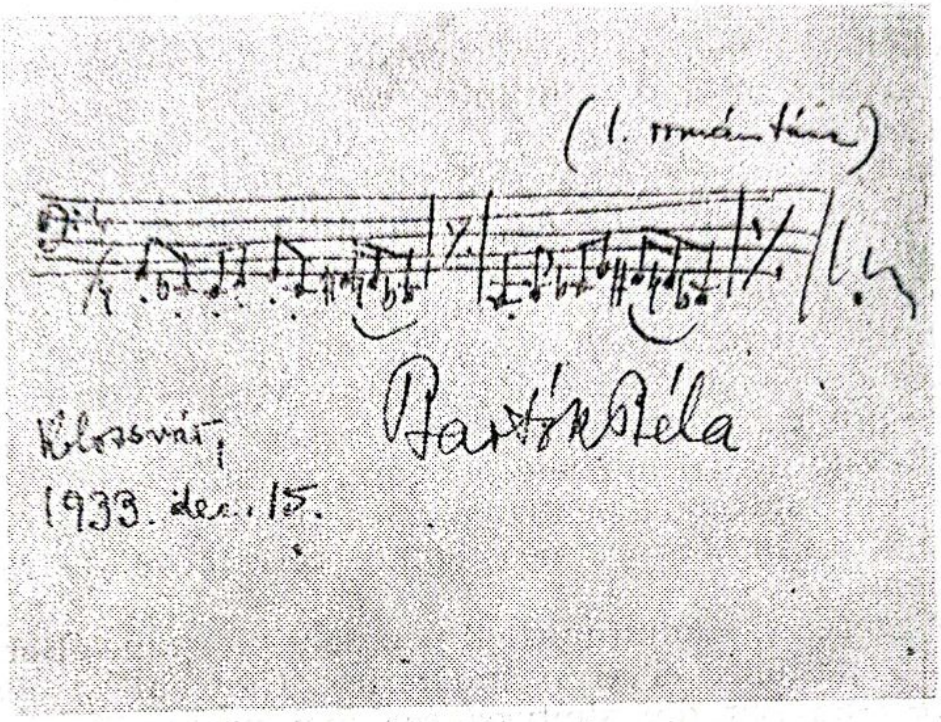
Bartók avea un mare simț de dreptate socială și le spunea lucrurilor pe nume fără precauții oratorice. El și-a încheiat astfel declarațiile :

— Socotesc și pe mai departe absolut necesară studierea intensă a muzicii popoarelor noastre, nu doar fiindcă muzica aceasta nu-i născocirea unor grupuri etnice migrînd dintr-o țară în alta sau de pe un continent pe altul, așa cum își mai imaginează unii, ci este o expresie proprie individualității noastre ca neam legat de pămîntul său...

Nu izbuteam să-mi iau ochii de la el. Mă copleșise glasul, modestia lui, luciul vinețiu al privirilor.

Scanned with CamScanner

INAINTE de despărțire, Bartók a notat în albumul meu de autografe măsurile introductive ale *Dansurilor românești nr. 1:*



Fotocopia autografului, ca și interviul stilizat pentru tipar le-am prezentat a doua zi redacției ziarului local, unde publicam primele mele cronici muzicale. Redactorul șef socoti însă că declarațiile lui Bartók sînt „anacronice", încît cronica recitalului și interviul n-au mai apărut.

Cu toate acestea, întîlnirea cu Béla Bartók a lăsat urme adînci în felul meu de a-i vedea și judeca pe artiști. *(Cluj, 1934)*

UN PROIECT MUZICAL EȘUAT

PRIETENIA ce m-a legat de Paul Constantinescu pînă la pretimpuria sa dispariție, prietenie consolidată și printr-o colaborare de doi sau trei ani în același minister, s-a înfiripat în 1934, sub semnul „Crailor de Curtea-Veche".

Venisem la București, printre altele, și pentru înregistrarea pe disc a unor cîntece proprii. Era încă frig, îmi amorțeau degetele,

Scanned with CamScanner

însă cerul prinsese un smalț nou pe el, care prevestea, deși cu oarecare întîrziere, sosirea primăverii. În sala de audiții, unde mi-am prezentat cîntecele la o pianină dezacordată, l-am recunoscut, între cei patru sau cinci membri ai comisiei de triere a pieselor, pe Paul Constantinescu.

Într-o pauză mai lungă, cu cafele și țigări, am schimbat cu el cîteva impresii despre muzică. Spunea că are intenția de a scrie, după *O noapte furtunoasă* la care tocmai lucrează, o altă operă românească, într-o tonalitate de astă dată lirică, pe un libret de aceeași valoare literară.

Ardeam de dorința de a colabora cu oameni de seamă ; mi-am adus deodată aminte că nu demult citisem, în colecția revistei „Gîndirea", romanul lui Matei Caragiale. Descoperisem în el, cu toată lipsa de experiență a vîrstei mele de atunci, seva unui stil de un pitoresc inedit.

Mă pregăteam să-i împărtășesc compozitorului însuflețirea mea, cînd prin ochii lui a trecut o scurtă pîlpîire.

— Cu așa cap, așa pricopseală ! — s-a bătut el cu palma peste frunte.

Citise și el romanul, mirîndu-se că n-a reținut posibilitățile oferite de el fanteziei muzicale. Am discutat despre perioadele lui ritmate, care nu mai au nevoie de nici o prelucrare spre a putea alcătui canavaua muzicii, despre cadența frazelor ce se pretează unor recitative expresive, despre minunatul „trio" Pașadia — Pirgu — Pantazi, fără să ne gîndim la dificultățile eventuale ale transpunerii în teatru muzical a unui text cu caracter de evocare. El avea însă atmosferă — „aură poetică", cum s-a exprimat Paul Constantinescu — și asta ajungea spre a-l cuceri.

Am părăsit pe înserat birourile casei de discuri, continuînd convorbirea la cofetăria de lîngă fostul Teatru Național. Vedeam, prin vitrină, cum pălește jarul aprins al asfințitului peste oraș. Paul Constantinescu îmi propuse să încerc a întocmi un libret după „Craii de Curtea-Veche", articulîndu-l pe trei acte sau tablouri : Întîmpinarea crailor, Cele trei hagialîcuri și Asfințitul crailor, urmînd ca amănunte din capitolul Spovedanii să fie folosit în schema tripartită.

Compozitorul a stăruit mult timp, plin de însuflețire, asupra apariției episodice a Penei Corcodușa. Nu avea, firește, nici o idee despre felul cum s-ar putea reda în melodramă *trista ei istorie* povestită de Pantazi, iar eu nici atît.

Scanned with CamScanner

Am hotărît să-l vizităm a doua zi pe Matei Caragiale, la locuința lui de pe strada Robert de Flers, spre a-i cere încuviințarea și sfatul în legătură cu prelucrarea romanului său. Sarcina de a ne anunța și de a fixa ora vizitei a luat-o Paul asupra sa.

N-A fost ceea ce în limbajul convenienţelor se cheamă o vizită plăcută. A fost, în schimb, o vizită cu totul remarcabilă : în pofida refuzului categoric al scriitorului de a-şi vedea „craii" în veşmînt muzical, nici Paul şi nici eu n-am plecat dezamăgiţi din casa lui.

Era o casă de curînd restaurată parţial, cu cei cîţiva copaci din preajmă pregătindu-se să înverzească. Am intrat printr-un vestibul dreptunghiular, cu verandă, în camera de lucru a scriitorului, un fel de salonaş plin de cărţi şi desene heraldice înrămate în cadre subţiri, negre şi aurii.

Matei Caragiale era o apariţie neobişnuită prin finețea și grija ținutei. Ochii lui adînciți în orbite trădau o suferință ascunsă : părеau ai unui om chinuit de presimțiri și incertitudini. Își tira aproape imperceptibil un picior ; a ascultat fără să ne întrerupă scopul vizitei noastre, reacționînd doar printr-o ușoară strîmbătură a buzelor sale subțiri.

Ne găseam în jurul unei mici mese pliante, cu tăblia fragilă, străvezie aproape, într-un colț întunecat al încăperii. La dreapta, lîngă una din ferestre, se afla un scrin vechi, cu volute de metal aurit pe gleznele-i subțiri și cu ape roșcate în tăbliile de lemn. Pe el se înșirau cîteva portrete ale lui Ion Luca, iar deasupra, pe perete, atîrna un peisaj crepuscular, poate o schiță de Lorraine, alături de viziunea unui port însorit, cu pînzele ambarcațiunilor umflate de vînt.

Cîtă revoltă înăbușită trebuie să se fi ascuns sub surîzătoarea aparență a lui Matei Caragiale la simplul gînd de a i se transpune opera în alt diapazon decît cel în care o concepuse ! Ne-a spus, cu glasul voalat, că acțiunea, atît de necesară în teatru, chiar și în teatrul de operă, la el este doar pretext, comentariul fiind totul. Și, pe urmă, cuvintele care în melodramă „nu sînt decît o însăilare de silabe în fraza cîntată", pentru prozator și poet înseamnă salturi ale gîndirii. Scriitorul — ne-a explicat Matei Caragiale — cheltuiește o imensă știință și simț al culorii, al plasticii, al dozării cadențelor frazei în scopul realizării efectului dorit. Toate acestea dispar fără urmă în teatrul cîntat, odată cu orice posibilitate „de coborîre înlăuntrul personajelor" urmărită de prozator. Compozitorul sacrifică totul, pînă și inteligibilitatea textului, spre a spori potența expresivă a muzicii. Oare i se poate lua în nume de rău

Scanned with CamScanner

scriitorului dacă refuză să sacrifice oricît de puțin din discursul său coerent și ritmat, realizat de atîtea ori cu prețul unor îndelungi eforturi ?

Vocea lui Matei Caragiale era egală, dar cele spuse de el vădeau un continuu *crescendo* al argumentării. Părea că vrea să facă un rechizitor împotriva oricărei tentative de a se compromite în vreun fel unitatea monolitică a scrierii sale. Deși tot ce trebuia spus spre a se face înțeles de noi fusese rostit, el a găsit de cuviință să-și continue perorația.

AR fi un prețios document de istorie literară mărturiile scriitorului despre felul cum își alegea lexicul, cum îi orchestra semnificațiile, cum nuanța atmosfera, cum își tempera sau exalta debitul verbal, după indicațiile nescrise ale muzicalității frazei, care dau suflul poetic prozei literare, dar ele nu puteau fi notate. Pleoapele crispate ale lui Matei Caragiale supravegheau cu severitate ținuta vizitei noastre, în care familiaritatea boemei de la Curtea-Veche n-avea acces.

Politețea, arta de a ne suporta unii pe alții cu plăcere, plutea ca un blazon nevăzut peste scurta noastră întîlnire.

Am încercat un sentiment de sfială în fața acelui om aureolat de prestigiul îndoit al unui patronimic ilustru și al unei opere proprii, pe vremea aceea oarecum secretă încă. Și-a luat rămas-bun de la noi cu un fel de ironie cordială, convins — ca să mă exprim în limbajul ce-i era apropiat — de punctele slabe ale armurii rivalilor.

— „Craii de Curtea-Veche" au propria lor muzică — ne-a mai spus la despărțire. Adăugarea unei alte muzici, oricît de inspirată, i-ar contraface ... buchetul, printr-o retorică străină și artificială.

MAI tîrziu, am evocat cu Paul Constantinescu amintirea scriitorului ciudat, înghițit cîtva timp după moarte de uitare. Printr-o defecțiune a memoriei, ni l-am închipuit totdeauna mult mai în vîrstă decît fusese în primăvara cînd l-am văzut întîia și ultima oară : părea din alt veac și dintr-o cu totul altă lume decît a noastră, răsărit pentru o clipă într-o casă veche, posomorîtă și neprimitoare, *în umbra unei bătrîne grădini fără flori*, ca Pașadia, unul din craii lui fără moarte.

Mai mulți compozitori au menționat, în deceniile care au trecut, povestirea lui Matei Caragiale între proiectele lor posibile de creație lirică. De fiecare dată am căutat să le arăt, așa cum ne arătase cîndva scriitorul însuși, dificultatea, poate chiar inutilitatea unei astfel de tentative. *(București, 1934—1968)*

Scanned with CamScanner

O ARTISTĂ DE PIAN

PIANISTA maghiară Annie Fischer, celebră decenii la rînd în occidental european, a concertat pentru întîia oară la Cluj prin anii '30. Nu mai țin minte dacă era sfîrșit sau început de stagiune, ceea ce de altminteri nu are prea mare importanță, odată ce nu fac istorie, ci evoc doar începuturile unei artiste de un nobil și bogat talent.

Și-a început recitalul cu Beethoven, ca să-l încheie cu acordurile de o diafană urzeală ale cîtorva miniaturi de Debussy, în sala de festivități slab luminată a colegiului reformat de pe strada Kogălniceanu.

După primele acorduri, cineva mi-a atins brațul. Un tînăr poet clujean, aflat în spatele meu, îmi șopti cu însuflețire :

— Nu e numai talentată, mai e și frumoasă pe deasupra.

M-a surprins remarca lui, odată ce Annie Fischer nu era frumoasă în sensul obișnuit al cuvîntului : avea ochii ușor asimetrici, umerii obrajilor teșiți, tenul întunecat spre creol.

Am contemplat îndelung profilul pianistei maghiare, silueta ei sportivă nepotrivită cu toaleta de mătase pe care o purta. Din pian se înălțau acorduri grave, bubuitoare ; vijelia lor ne copleșise fără împotrivire. Sub tavanul ornat cu ghirlande de gips s-a strecurat pe neașteptate ceva asemănător cu ropotul unei ploi de vară. Torentul de sunete s-a revărsat proaspăt și îmbelșugat asupra noastră, spre a se transforma curînd într-un uragan tunător, apoi uraganul se potoli, ca dintr-o temă de adagio beethovenian să răsară stelele sclipitoare ale unui cer spălat de ploaie.

Abia atunci mi-am dat seama de ceea ce mi se șoptise : de frumusețea pianistei Annie Fischer.

EXISTĂ o categorie de frumusețe independentă de simetria feței. Esența și secretul acestei frumuseți le constituie expresia. Puterea ei armonizează pînă și trăsăturile cele mai rebele. Fiecare nerv, fiecare mușchi se supune spontan farmecului personalității. Nervi și fascii musculare se completează și se tălmăcesc reciproc. Trăsăturile cîștigă, parcă la un semn magic, o radiație generoasă, încît obrazul disproporționat anatomic dobîndește o desăvîrșită armonie.

Puterea de expresie a personalităților bogate este o forță care dizolvă și, totodată, sintetizează.

Scanned with CamScanner

Îmi era dat să urmăresc din imediată apropiere fața, mîinile, jocul pianistei Annie Fischer. Iradia ceva nespus de calm de simplu, de direct din ele. Mi se părea că e mai mult decît frumoasă : becul din tavan împrumutase ochilor ei o strălucire nefirească.

NU este putere mai mare și mai minunată ca aceea a muzicii : dilată limitele universului și ale conștiinței. Să zugrăvești sentimente, vijelii, viața prin sunete — la ce poate să rîvnească mai mult spiritul omenesc ? Ajung cîteva arpegii, un acord sau două, o melodie delicată, și totul devine curat, transparent, scăpărător. Muzica pictează asemenea penelului : cu albastru de cobalt, cu roșu de Marengo, cu galben de Siena. Chiar cei ce nu s-au depășit niciînd pe ei înșiși străbat cu privirea pînă la depărtatele neguri ale zării. Picură aur solar din tonuri, totul arde în culorile vii ale ierbii, clopoțeilor, florii de mac. Viața defilează prin fața ochilor noștri sufletești ca într-un caleidoscop, viața cu miile ei de înfățișări, miresme, forme și adieri. Ajunge însă un acord disonant, pentru ca imaginea scăldată în toate culorile curcubeului să împrumute nuanța mohorîtă a liliacului veșted. Apoi cîteva armonii ce se resping, cîteva tonuri brutale, un fortissimo agresiv, și nu mai deslușim din orizonturile aprinse decît scurte fulgerări prevestitoare de furtună.

Cum se petrec toate acestea ?

Ce forță ocultă împrumută viață tonurilor, spre a le transforma în cîntec ?

Ce răsare și înmugurește în discursul muzical, spre a-l face incandescent ?

E cu neputință aproape să răspunzi acestor întrebări. Estetica încearcă de peste un secol, fără să izbutească. Taina plasticității melodice, a pulsației ritmului, a frumuseții și purității armoniei pare de nedezlegat.

Atîta doar că eu aveam sarcina de a scrie despre recital o cronichetă de-o jumătate de coloană pentru revista locală *Gazeta ilustrată*, iar cuvinte ca „taină" sau „de nedezlegat" lipsesc din vocabularul cronicarilor muzicali. De altfel, experiența mea de critic se afla încă la începuturile ei, încît simțeam toată dificultatea misiunii ce mi se încredințase.

Nu-mi rămînea altceva de făcut decît să urmăresc totul cu cea mai mare luare aminte.

Din succesiunea pieselor interpretate s-a conturat, în curînd, avîntul de neînfrînt al unei artiste interprete excepționale. Am in-

Scanned with CamScanner

tuit sensibilitatea cu care sesizează conținutul lucrărilor și siguranța cu care îl transmite ascultătorilor. Pasajele în pianissimo le execuța cu gingășie de acuarelist, reacționînd miraculos la toate nuanțele dinamicii puse în slujba tălmăcirii sentimentelor.

Tînăra pianistă respecta cu stricteţe precizia filologică a textului muzical. Stilul ei mi s-a părut de uimitoare transparență, obiectiv, aș spune, clasic. Îi lipsea ritualul exagerat al „marilor" virtuozi, patetismul și scăpărarea lor, înlocuindu-le cu o admirabilă modestie, cu discreția ținutei, cu o tentă de visare și cu o integrală identificare cu muzica interpretată. Cred că de pe atunci scopul principal al esteticii sale era acela de a descoperi și tălmăci unitatea caracteristică dintre realismul și poezia muzicii, prezentîndule cu o maximă tensiune lirică.

Urmărea să descopere viața secretă a operelor cîntate, cărora le înțelegea deplin limbajul criptic.

După recital, am așteptat-o pe pianistă la ușa sălii de curs vecine, transformată la repezeală în „cabină" artistică. Eram cinci sau șase tineri gazetari, cronicari, muzicieni. Discutam aprinși despre arta pianistei, în timp ce ea își răcorea fața și mîinile într-un lighean de tablă pregătit pe-o bancă școlară. Poate că ne-am exprimat nu prea coerent, în fraze trunchiate de emoție. Poate că multe din adjectivele folosite de noi să fi fost neclare, exagerate, nepotrivite. Simțeam însă cu toții că asistasem la un eveniment de excepție.

ANNIE Fischer nu s-a lăsat mult așteptată. S-a amestecat firesc între noi, cu toate că ne vedea pentru întîia oară. Abia părăsisem întortocheatele coridoare ale colegiului, că ne și împrietenisem, ea socoti firească încrederea ce i-o arătam. Se exprima cu multă amabilitate, în fraze scurte și precise.

Am cinat împreună într-un restaurant central. Trebuia să ne grăbim, căci trenul artistei pleca după miezul nopții, iar ea dorea să ajungă pe jos la gară. Luna se înălțase galbenă peste orașul adormit, orologiul de pe turnul bisericii reformate indica doar unsprezece și jumătate. Ne mai rămînea astfel o oră de discuție.

Ajunși pe peron, am întrebat-o pe Annie Fischer despre sistemul ei de a studia, despre începuturile sale de carieră, despre experiența dobîndită ca elevă a lui Bartók și în cele cîteva recitaluri cîte avea pe vremea aceea la activul ei. Fiecare din noi dorea să afle ceva, toți vroiam să știm totul despre ea.

Scanned with CamScanner

Deşi n-am luat notiţe despre răspunsurile pianistei, n-am uitat mult timp credinţa ei fermă în virtuţiile studiului sistematic şi disciplinat.

Povestea cu multă volubilitate, cu detalii nenumărate despre acest studiu. Ne-a explicat că exerciţiul cotidian al artistului interpret are un caracter oarecum static, odată ce trec adeseori săptămîni şi luni fără să se remarce vreun progres în tehnică, în exprimare. La capătul fiecărei zile, muzicianul e pîndit de descurajare, odată ce sesizează doar anevoie progresul spre aprofundare la care tinde. Cu toate acestea, a doua zi reia studiul cu aceeaşi îndărătnicie.

Studiul la instrument trebuie să fie pe cît de consecvent, pe atît de regulat, progresul nu tolerează întreruperile, amînările, indisciplina. Nimic nu se pierde din munca de durată, consecventă, temeinică : virtuozitatea sporeşte, creşte, se adînceşte. Intuiţia, instinctul, controlul conştient colaborează deopotrivă la atingerea ei. Artistul interpret cunoaşte desăvîrşit scopul pe care îl urmăreşte şi nu se lasă abătut din drumul său de dragul unor succese imediate.

— Nu putem neglija nici cele mai infime detalii ale pieselor, stilurilor, dificultăţilor de tehnică. Nu putem escalada decît treptat obstacolele ce răsar în calea evoluţiei oricărui artist interpret. Trebuie să uităm de fiecare dată rezultatele obţinute, spre a ne îndrepta atenţia asupra altor probleme, mai grele şi mai complexe, ce aşteaptă a fi rezolvate prin acelaşi efort neîntrerupt. Asta presupune, firesc, o nemărginită abnegaţie, aş îndrăzni să spun — un nemărginit eroism. Nimic nu mi se pare mai greu decît să cobori necurmat, de la nivelul dobîndit printr-un progres îndelungat, la amănuntele paralizante ale tehnicii, să descompui mereu fraza muzicală spre a desluşi elementele ce-o alcătuiesc, să pătrunzi în moleculele stilului unui compozitor şi al unei epoci, ca apoi toate aceste elemente, dezmembrate prin analiză, asemenea pieselor unui ceasornic, să le reîntregeşti, să le reclădeşti, să le tălmăceşti cu elanul şi interiorizarea pretinse de interpretarea artistică. Totul seamănă oarecum cu munca arhitecţilor care făuresc şi ei din feluri te materiale, din diverse elemente şi detalii construcţia ce trăieşte iniţial doar în viziunea lor. Recompunerea aceasta, materializarea, sintetizarea aceasta sînt însăşi arta interpretării.

— Dar cu asta ne aflăm abia la început — a continuat Annie Fischer. Adevărata problemă estetică abia de-acum încolo se iveşte.

Scanned with CamScanner

Ea derivă din dualitatea la care interpretul e supus : pe de o parte, concepția, personalitatea compozitorului lucrării cîntate, pe de altă parte, aspirația interpretului de a împrumuta lucrării propria viziune, propria personalitate. Contradicția aceasta nu poate fi rezolvată decît printr-o muncă plină de abnegație, răbdare, umilință. Concepțiile, gîndirea și simțirea maeștrilor vechi și noi trebuie reconstituite din detalii infime ; iată de ce fiecare piesă, fiecare nou program pretinde de la interpret rezolvarea unor noi probleme, aflarea unor noi mijloace de explicitare a mesajului operei.

CAREVA dintre noi s-a folosit de scurta pauză intervenită spre a cere lămuriri de la pianistă ce anume înseamnă mult vînturatul „mesaj" în muzică. Esența muzicii fiind curgerea continuă, lipsește din discursul ei orice idee concretă, orice aspirație spre obiectivare. Oare, pentru a înțelege și simți muzica, nu ajunge să ne înțelegem și să ne simțim pe noi înșine ? Oare nu e simplă vorbărie atribuirea de „mesaj" și „conținut" muzicii ?

Am observat-o pe Annie Fischer în timp ce se pregătea să răspundă : șănțulețele de lîngă nări i s-au adîncit dintr-o dată. Am remarcat pînă și la lumina difuză a peronului semnul care trădează de fiecare dată concentrare, meditație.

— Muzica lipsită de conținut, căci există și așa ceva, nu ajunge spre a ne descoperi în ea propriile gînduri și simțiri. Sau, mai degrabă, e necesar să trăiești din plin universul de idei și emoții al muzicii spre a te cunoaște, spre a te putea descoperi cu adevărat în ea. Ar fi, oare, cu putință una ca asta, dacă muzicii i-ar lipsi mesajul, conținutul ? Doar sîntem ființe cugetătoare și simțitoare, nu ? Avem nevoie de oglinzi măritoare, de o confruntare rodnică cu viața, care să isce mereu în noi gînduri și simțiri. Acest lucru nu-l prilejuiește decît muzica plină de idei și sentimente. De altminteri, în limbajul muzicienilor, „conținut" și „grandoare artistică" sînt unul și același lucru. Că muzica ar fi o artă cu desăvîrșire atemporală, adică în afara timpului pe care-l trăim, e și asta o idee eronată. Aș spune mai curînd că muzica este acea artă care își are rădăcinile în prezent, spre a trece, vie, în viitor.

Cînd, în capătul gării se iviră felinarele trenului de Budapesta, Annie Fischer trase această concluzie, izvorîtă dintr-o subtilă intuiție feminină :

— Cei ce nu sînt capabili să sesizeze universul de idei și conținutul de emoții ale muzicii sînt ei înșiși ființe fără conținut, sterpe și inutile. *(Cluj, 1935)*

Scanned with CamScanner

UN DIRIJOR ITALIAN LA CLUJ

ȚIN minte ce mimică de elocvență uimitoare avea dirijorul italian Edmondo de Vecchi la pupitrul Operei Române din Cluj. Sub ochelarii în ramă de bagà, fața lui împrumuta — într-un suflu de identitate absolută cu cele cîntate — nuanțele schimbătoare ale muzicii. Silueta sa suplă se arcuia, unduia, se înălța parcă peste orchestră, cu cozile fracului zbătîndu-se de-o parte și alta ca niște aripi de pasăre ce se pregătește de zbor. Scotea efecte uimitoare din instrumente, iar scena era stăpînită de autoritatea sa. Tot ce se cînta avea relief, o particulară sclipire sub conducerea lui.

Venise la noi, în cadrul schimburilor culturale cu Italia, învăluit în prestigiul unui artist al baghetei la Napoli, Roma, Florența și Milano, unde colaborase cu cîntăreți celebri, ca Stabile, Lauri Volpi, Gigli, Tita Ruffo. Știa despre ei o mulțime de amănunte, toate legate de arta lor, de felul cum se manifestau pe scenă, fiind prea delicat, prea grav chiar spre a coborî la anecdota pitorească asociată pretutindeni de artiști.

În ambianța de artă și cultură a Clujului interbelic, dirijorul italian a pregătit și prezentat între 1934 și 1936 *Mefistofele* de Boito, *Norma* de Bellini, La *Forza del destino* de Verdi, *Turandot* de Puccini și un triptic de compozitorii italieni moderni Felice Lattuada *(Prețioasele ridicole),* Carmina Guarino *(Visul unei dimineți de vară),* Edgaro Corio *(Carmen saeculare).* Le-a adăugat — cu distribuții noi și în regii revizuite — cîteva titluri de largă popularitate ale repertoriului permanent, ca și mai multe concerte simfonice, invitînd dintre prietenii și colaboratorii săi mai vechi pe tenorii Alfred Piccaver și Tamburini, pe soprana Rutili, pe baritonul Albanesi, pe pianistul Nico Rossi.

Cu ocazia fiecărei premiere, reluări sau concert, ca și la venirea oaspeților străini, de Vecchi îi poftea pe critici și ziariști, cărora le vorbea de munca sa, de calitățile artistice ale lucrărilor ce se cîntau, de personalitatea colaboratorilor oaspeți, uneori și de compozitorii pe care îi cunoscuse. Pe Puccini, de pildă, devenit după moarte uriașul legendar al teatrului muzical italian, îl evoca în termeni aproape cucernici. Nu-și amintea de el ca de o umbră, ci invoca parcă o făptură încă vie, încît l-am auzit nu o dată, la repetițiile unde eram oricînd admiși, ba chiar bineveniți, spunînd : „Maestrul Puccini e de părere...", „Aici Puccini recomandă...", „Puccini ar dori în acest loc...", și tot așa, de parcă seara i-ar fi

Scanned with CamScanner

raportat la telefon veneratului Maestru, aflat la Viareggio sau Torre del Lago, cum a decurs repetiția, în ce stadiu se află viitoarea premieră, care sînt înzestrările protagoniștilor.

MUZICIENII absorbiți în întregime de munca lor, din categoria cărora făcea parte și Edmondo de Vecchi, dau prea puțină însemnătate criticii, micilor detalii ale difuzării publice a activității ce-o desfășoară, uitînd că presa este un mecanism al contactului zilnic între artă și consumatorii ei. Oaspele italian nu uitase însă acest lucru ; dimpotrivă, atenția ce ne-o acorda permanent făcea parte din intenția sa de a *educa*, de a-i ajuta pe cronicarii muzicali să înțeleagă mai bine un stil, o interpretare, valoarea unei lucrări.

Căci de Vecchi aparținea artiștilor care inițiază și educă publicul, priceperea sa profesională și dogoarea temperamentală se aflau în slujba „profesorului" care predă mereu. Nu cu rigiditate *ex catedra*, ci cu răbdare, cu căldură, cu subilități de rafinat pedagog, plimbîndu-și auditorii într-un fel de visare fără sfîrșit prin grădinile cu minuni ale muzicii. A cunoscut în acest fel un adevărat triumf de popularitate în cercurile artistice și prin redacțiile clujene, verva sa cucerind curînd și publicul, încît casieria Operei Române era luată cu asalt de cîte ori se afla el la pupitru.

Unor opere, ca *Bărbierul din Sevilla, Rigoletto, Traviata, Trubadurul, Aida, Boema* și *Tosca,* Edmondo de Vecchi le-a revelat frumusețile necunoscute și le-a imprimat tempii acreditați în teatrele peninsulei. O frazare impecabilă și o maximă exigență față de pronunția precisă a tuturor vocalelor, consoanelor, diftongilor și silabelor ne-au înlesnit să înțelegem fiecare cuvînt, așa că plăcerea audierii muzicii a sporit prin urmărirea fără vreo dificultate și a textului literar.

Rezultatele acestea se datorau erudiției și simțului psihologic deosebit de acut al maestrului milanez. Felul cum studia o lucrare cu orchestra, corul și soliștii, minuțios, migălos chiar, de o pedanterie și exactitate nemțească, a curățat operele din repertoriu de multe superficialități și a asigurat reprezentațiilor fidelitate față de text. Ceea ce a cîștigat publicul clujean zi cu zi de pe urma lui Edmondo de Vecchi s-a adăugat la activitatea desfășurată de dirijorul ceh Dubravski și de maestrul Jean Bobescu.

LA plecarea sa, Edmondo de Vecchi ne-a rugat să-l însoțim la gară, unde ne dădu întîlnire cu mai mult de o oră înaintea sosirii trenului internațional. Ne aștepta în restaurantul gării, la o

Scanned with CamScanner

masă lungă plină — *all'italiano* — de gustări și băuturi pentru toți, ca să ne îmbrățișeze pe rînd și să ne mulțumească, de parcă el ne-ar fi fost debitor nouă, și nu invers.

La urcarea în tren avea ochii plini de lacrimi. Ne-a mai strigat din geamul coborît :

— *Non vi dimenticherò,* n-am să vă uit.

S-a ținut de cuvînt, fiindcă în anii următori a prezentat în concertele pe care le-a dirijat în mai multe orașe ale Italiei lucrări de Enescu, Drăgoi, Negrea, Nottara și Rogalski. *(Cluj, 1936)*

TOSCANINI LA SALZBURG

ÎN august 1936, Salzburgul fusese năpădit de străinii atrași, ca în fiecare an, de concertele și spectacolele festivalului de vară. De pe scările Domului nu se căraseră încă decorurile tradiționalei reprezentații cu *Jedermann* de Hugo von Hofmannstahl. La hotelul Österreichischer Hof nu mai erau camere libere și nu erau nici la alte hoteluri sau pensiuni, încît am petrecut o noapte în gară, într-o sală de așteptare rece și pustie.

Venisem de fapt doar spre a-l întîlni pe Stefan Zweig, de la care speram să obțin autorizația de a traduce romanul său *Umgeduld des Herzens.* A fost ușor să dau peste vila scriitorului, odată ce se afla chiar lîngă Getraidegasse, cunoscută datorită casei natale a lui Mozart și-a unui tîrg de fructe ce-și etala acolo zilnic marfa pe niște tarabe pitorești. Un trecător mi-a arătat poarta la care să sun spre a ajunge la „Herr Zweig". El era nu doar o celebritate locală, ci și una continentală, bucurîndu-se de admirația tuturor.

Am urcat scările ce duceau la intrarea vilei, pe lîngă un zid acoperit de iederă. O portiță de fier forjat, cu delicate volute, încă două trepte, apoi ușa albă a casei — o vilă cocoțată pe-o prispă de deal — mi-o deschise chiar Stefan Zweig.

SÎNT emoții pe care nu le cunoști decît în tinerețe, cînd setea de adulație n-a fost tocită încă de timpul ce ne potolește entuziasmul. Am avut nevoie de mai multe minute pînă am izbutit să mă port și să vorbesc cît de cît normal în prezența scriitorului. Aflase de la Robert Stolz, cu a cărui recomandare mă încumeta-

Scanned with CamScanner

sem să-l vizitez, că sînt muzician, coleg cu el în Deutsch-Österreichischer Autorenverband. Mi-a arătat îndată o parte din colecția sa de manuscrise ale clasicilor vienezi Haydn, Mozart, Beethoven. Era deosebit de mîndru de cîteva scrisori adresate de Mozart de la Viena tatălui său, ca și de manuscrisul original al uverturii la opera *Don Giovanni*. Pe filele galbene, jurubițele notelor scrise cîndva cu cerneală violetă se decoloraseră, semănînd cu niște minusculi stropi de rugină. Mi-a arătat apoi o măsuță cu luciu stins în tăblie și-un picior șubred, care îi aparținuse lui Mozart și pe care, cică, ar fi fost compusă *Sonata quasi una Fantasia*. Stampele în cadre subțiri reconstituiau pe pereți, ca într-o bandă desenată, decorul marelui clasicism vienez.

— Este doar unul din aspectele pasiunii mele de colecționar — a ținut Zweig să-mi explice.

Trecînd în bibliotecă, m-a plimbat printre relicvele colecționate din perioada Revoluției franceze. Între ele, și o scrisoare a Mariei Antoanetta adresată tatălui său, împăratul Austriei, care n-a ajuns niciodată la destinație. Dacă ar fi ajuns, mi-a explicat scriitorul, nu s-ar fi vîndut la o licitație de la Paris, odată ce din arhivele Burgului vienez n-au ieșit încă documentele păstrate în beciurile strașnic păzite.

COMUNICÎNDU-I scopul vizitei mele, Stefan Zweig a fost din cale afară de afectat de efortul ce-l făcusem de a veni la Salzburg, căci nu demult publicistul bucureștean Eugen Relgis obținuse de la el și de la editorul său autorizația pentru traducerea operei sale integrale în românește.

Eram dezamăgit, firește, nu însă în măsura în care și-o imagina scriitorul, care nu mai știa cum să se scuze, de parcă ar fi avut vreo vină. Faptul de a-l fi cunoscut, de a-i fi văzut colecția de manuscrise, stampe și alte obiecte ce aparținuseră cîndva unor oameni de seamă, constituia o rară satisfacție.

Zweig mi-a vorbit de importanța tălmăcirii operelor literare în cît mai multe limbi. Era convins că fiecare carte apărută în traducere este o contribuție la unificarea spirituală a Europei și, cu timpul, la înjghebarea unei mari confrerii mondiale. Înfăptuirea ei trebuie grăbită, spunea el, deoarece singura cale de a pune capăt urii, discriminării, războaielor este conștiința și voința popoarelor, care au nevoie de cultură, de o mai bună și mai temeinică cunoaștere reciprocă, de progresul spiritual — realizabil de astă dată într-un interval de timp mult mai scurt decît în alte epoci, datorită mijloacelor moderne de comunicare între țări și continente.

Scanned with CamScanner

AȘ fi dorit să reproduc în contextul acestei evocări dedicația dăruită de Stefan Zweig în dimineața aceea de sfîrșit de vară și de pace, pe un exemplar al romanului său *Inimi neliniștite*, dar războiul — care l-a ucis pe scriitorul refugiat pe alt continent din patria sa — a nimicit, împreună cu multe amintiri materiale de o inestimabilă valoare, și această amintire palpabilă a întîlnirii mele cu unul dintre marile spirite ale Europei contemporane, cum îl socotea Heinrich Mann pe confratele său austriac.

ZWEIG a vrut să știe ce fac a doua zi dimineața. I-am spus că nu am alt program decît acela de a hoinări prin oraș. În acest caz, mi-a spus, sînt invitatul său la o repetiție a orchestrei Filarmonicilor vienezi, cu Toscanini la pupitru.

Arturo Toscanini, am tresărit eu. Dirijorul care nu îngăduie accesul nici unui străin la repetițiile sale lungi și chinuitoare. Stefan Zweig îi era însă prieten apropiat, încît constituia o excepție de la regulă. Aveam să pătrund, așadar, în laboratorul unuia dintre marii șefi de orchestră ai secolului, și încă în calitatea de invitat al unui scriitor celebru.

Am petrecut o noapte în mirosul de fum al gării, ca a doua zi dimineața, nedormît, dar dichisit la un frizer de lux, să fiu cu mult înaintea orei fixate în fața Musikverein-ului. Zweig sosi pe jos, cu pași sprinteni, salutat de trecători. M-a luat familiar de braț și, prin intrarea artiștilor, am pătruns în sală printre temenelile portarului și ușierilor. Speram să mă prezinte lui Toscanini, dar mi-a spus — de parcă mi-ar fi citit gîndurile — că dirijorul nu stă de vorbă cu nimeni nici înainte și nici după repetiții și concerte. Are nevoie de liniște absolută, spre a se putea concentra, spre a medita asupra muzicii.

— Cred că, fără să-și dea seama, Toscanini face un adevărat exercițiu de yoga, adunîndu-și puterile pe care le potențează la maximum prin concentrare mentală. În felul acesta, el seamănă la pupitru cu un uragan.

TOSCANINI ! Deși nu avea încă renumele de mai tîrziu, cîștigat în perioada celui de-l doilea război mondial ca șef de orchestră al Filarmonicilor din New York, el era de pe atunci nu doar celebru, ci însuși simbolul dirijorului, al artistului aliat cu marile idealuri progresiste ale omenirii.

Regret că, în loc de a-l urmări pe Toscanini cu toată luciditatea și cu întreaga luare aminte, am fost în așa măsură copleșit de apariția lui în fața ansamblului, încît păstrez de la acea repetiție doar impresii disparate. Întîi ridicarea în picioare, dintr-un

Scanned with CamScanner

singur salt și cu o rigoare cazonă aproape, a întregii orchestre la intrarea pe scenă a lui Toscanini. A fost ca un curent electric care a trecut peste toți cei prezenți, căci am simțit că pînă și Zweig se crispează lîngă mine. Apoi a fost impresia imediat următoare : dirijorul era mult mai scund decît mi-l imaginam, dar, deși firav și de o mobilitate extraordinară, stăpînea printr-un misterios fluid magnetic tot ce se afla în raza lui vizuală. Știa, probabil, că Stefan Zweig se află în sală, fiindcă și-a fluturat scurt mîna în direcția unde ne aflam. O mînă lungă și nervoasă, cu degetele trăind parcă fiecare viața sa autonomă. În sfîrșit, muzica : *Simfonia a VII-a* de Beethoven se afla — cum mi-a suflat Zweig la ureche — la a patra repetiție ! Discursul ei, întrerupt nu o dată de observațiile debitate de Toscanini cu o incisivitate nervoasă, pe un ton înalt, pițigăiat aproape, avea nuanțe schimbătoare, ca jarul în care sufli. Brațele le înălța, le cobora, le strîngea, le flutura, le zvîcnea și le pendula, în mlădierile întregului corp, iscate de gesturile bine dozate, care convergeau toate spre țelul unic al beatitudinii muzicii.

Totul era încălzit de o mare pasiune, de o fervoare continuă, provocînd în colaboratori și auditori hipnoză și extaz.

Simfonia, imn de preamărire a vieții și a bucuriei, a luat sfîrșit, după întreruperile menționate — „cu un minimum de incidente", cum aveam să aflu de la Stefan Zweig —, într-o cascadă de sunete clare și puternice, în care vibrau chemările înalte ale zeului Beethoven.

— UMANITATEA copleșitoare a lui Toscanini — a comentat Stefan Zweig la încheierea repetiției — este cea care aruncă peste muzică o lumină nouă, îi împrumută o unitate clară și inconfundabilă. În acest fel nu cîntă decît el : ridică fiecare împerechere de tonuri, fiecare combinație de intervale, fiecare frază muzicală la tonalitatea personalității sale, încît — în arta baghetei — nu are egal și nici epigoni nu va avea în veacul nostru. *(Salzburg, 1938)*

ALFREDO CASELLA ȘI GEORGE ENESCU

CU prilejul concertelor pe care compozitorul italian Alfredo Casella le-a dat în 1937, ca pianist și dirijor, la București, Cluj și Timișoara, am avut cîteva convorbiri cu el, pe lîngă un interviu

Scanned with CamScanner

publicat într-un cotidian clujean despre noile aspecte ale muzicii italiene.

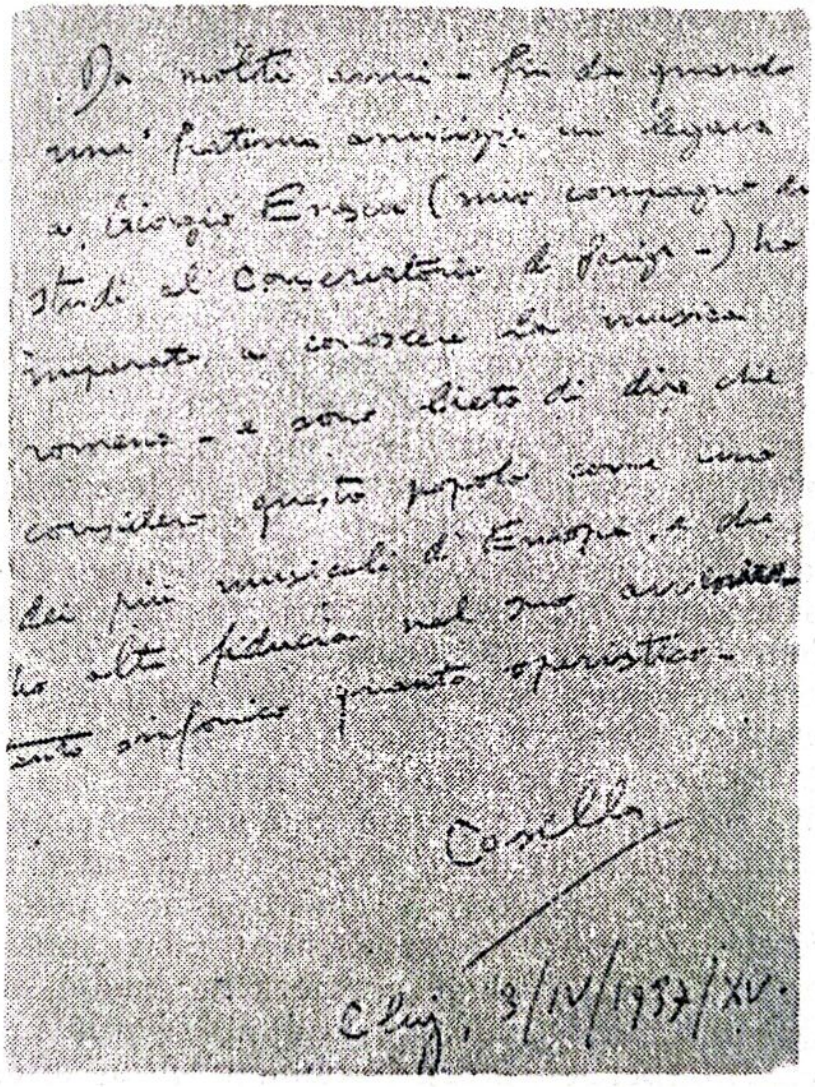
Casella era un om prietenos, a cărui sinceritate și simplitate cucereau pe toți. Vorbea cu multă căldură despre George Enescu, care îi fusese coleg la Conservatorul din Paris, unde încercaseră deopotrivă aflarea unor căi proprii de exprimare. Îl îndrăgise de pe atunci pe confratele său român și îi purta o stimă neștirbită de trecerea anilor.

— Enescu este un artist integru și om delicat, sensibil, de o savoare și comunicativitate latină — povestea Casella. Cu toată invenția sa spontană, uimitor de bogată, opera pe care a creat-o reflectă un permanent efort de voință. El are o fire dinamică și luptătoare, așa cum apare în multe pagini ale frumoaselor sale simfonii. La foarte puțini compozitori contemporani am constatat un acord atît de desăvîrșit între idee și exprimarea ei. La Paris, pe vremea tinereții noastre, stăteam de vorbă seri întregi pe terasa unei cafenele din apropierea sălii unde aveau loc pe vremea aceea concertele Colonne. Dezbăteam probleme de artă și amintiri de acasă. Pe atunci, datorită probabil *Tristiilor* lui Ovidiu, aveam despre România impresia că este o țară umedă, sumbră, înecată în ceață. Enescu îmi zugrăvea însă un peisaj meridional, cu văzduh foarte albastru, cu rîuri limpezi și vesele, cu păduri vuind de cîntecul păsărilor. Am înțeles astfel mai bine rapsodiile și am început să mă interesez de compozițiile lui. Ne împrieteniserăm de-a binelea, ceea ce a fost de un mare folos și colaborărilor noastre muzicale. Am cîntat împreună *Sonata a II-a pentru vioară și pian*. Enescu mi-a înlesnit să-i ascult *Cvartetul pentru pian, vioară, violă și violoncel, Suita pentru pian* (probabil *Suita în Re*, din 1903) și *Dixtuorul pentru instrumente de suflat*. Am rămas, după ședințele noastre comune, cu impresia că inteligența sa muzicală e aproape fără egal din tot ce cunosc. Muzica scrisă de el izvorăște dintr-o simțire profundă și, totodată, din gîndirea unui artist complex, care caută mereu cea mai firească relație între idee și materializarea ei. Cînd i-am mărturisit admirația mea pentru felul cum adîncește creația și interpretarea, Enescu mi-a spus că dacă nu era muzician, ar fi ales, probabil, cariera de medic sau pe cea de cercetare științifică, fiindcă în ambele omul se află într-un contact permanent cu întrebările cărora e obligat să le afle, prin aprofundare, un răspuns exact. *„Și pe urmă, știința are și ea o morală, întocmai ca arta*, a mai adăugat Enescu. *Nu se poate trăi fără morală“.*

— Războiul ne-a separat pentru mulți ani, dar n-a izbutit să ne înstrăineze. N-am încetat nici o clipă să mă gîndesc cu emoție la

Scanned with CamScanner

arta colegului meu român. Ca violonist, îl socotesc printre acei foarte puțini virtuozi de geniu a căror interpretare rezultă dintr-o armonioasă îmbinare a simțirii cu inteligența. Rar mi-a fost dat să aud muzică de Bach sau Beethoven tălmăcită mai lucid, mai pătrunzător, mai fermecător. Enescu nu neglijează nimic din ceea ce poate să contribuie la deplina înțelegere a maeștrilor, a stilurilor, a conținutului operelor cîntate. E cu neputință să nu-ți exprimi entuziasmul în fața profunzimii poetice a interpretărilor sale. Ceea ce uimește și mai mult este disimularea pe tot parcursul a oricărei sforțări, încît efectul este acela de suverană învingere a oricărei greutăți, ca și cînd totul ar fi doar un joc subtil și diafan.



CASELLA nu-și ascundea admirația pentru imensa capacitate de muncă a colegului său român.

— Ca om și muzician, Enescu este o natură poetică, pe care o domină printr-o disciplină exemplară, cu o putere de muncă uimi-

toare. Cînd l-am reîntîlnit la Paris, după război, îmi spunea că tocmai primise de la niște compatrioți un mesaj în care i se reproșa că ... nu face nimic ! Or, Enescu lucra pe vremea aceea la un Cvartet de coarde, la revizuirea uneia din simfonii și la tragedia lirică *Oedip*. Mi-a împărtășit multe din problemele ce-l frămîntau în legătură cu această lucrare a sa. M-am simțit onorat de încrederea ce mi-o arăta. Era preocupat de crearea unui stil declamator cît mai apropiat de limbajul muzicii populare românești. Am fost între privilegiații care au putut să asculte printre cei dintîi cîteva fragmente impresionante din primul act. Nu am fost prezent la premiera de la Paris, dar cunosc în întregime ecourile pe care evenimentul le-a iscat între muzicieni și critici, fără să uit nici publicul inițiat. Prin *Oedip* al său, Enescu s-a impus ca unul dintre cei mai viguroși compozitori ai zilelor noastre. Mai cunosc din creația lui *Sonata pentru pian nr. 3*, pe care o am în studiu, și *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, scrisă în spiritul muzicii populare românești. Am cîntat-o împreună cu autorul, în casa mea de la Roma, în urmă cu cîțiva ani. Mi-a promis să-mi trimită o sonată pentru violoncel și pian, la care lucrează și pe care am de gînd s-o prezint publicului italian la festivalul de la Veneția.

ÎNTR-UNA din ultimele noastre convorbiri, Alfredo Casella a scris, în italienește, în albumul meu de autografe cîteva rînduri despre George Enescu, care sună astfel în traducere românească :

„De mulți ani, de cînd o frățească prietenie mă leagă de George Enescu (colegul meu de studii de la Conservatorul din Paris), am învățat să cunosc muzica românească, și sînt bucuros să spun că socotesc acest popor drept unul dintre cele mai muzicale din Europa și că am o deosebită încredere în perspectivele sale atît simfonice, cît și lirice". (Cluj, 1938)

O MINUNE A VIENEI

„CÎND Viena va înceta de a mai fi diapazonul împărăției măcinate între mandibulele istoriei, ea va rămîne mult timp încă diapazonul muzical al unei bune părți din continentul nostru..."

Profeția o făcea, printr-un erou de roman, scriitorul austriac Arthur Schnitzler. După dezmembrarea în 1918 a monarhiei austro-

Scanned with CamScanner

ungare, Viena s-a scuturat de visul rău al înfrîngerii, regăsindu-și suveranii adevărați, pe Haydn, Mozart și Beethoven, pe Schubert, Brahms și Bruckner, pe Strauss, Suppé și Lehár, care nu-i înșelaseră setea de pace, nici dragostea de viață. Muzica s-a întors în sala Operei de Stat, pe scena Operei Populare, în spectacolele de vodevil și operetă de la teatrele An der Wien și Raimund, în concertele de promenadă din Prater, Stadtpark și Schönbrunn.

În locul gloriei stinse a galoanelor și uniformelor imperiale, vienezii au redescoperit gloria mai puțin efemeră a muzicii.

Mai trăia compozitorul și pianistul Eugen d'Albert, Richard Strauss se stabilise de curînd într-un palat de pe Prinz Eugenstrasse și, într-o vilă răsărită printre copacii cartierului Hietzing, Franz Lehár continua să-și compună operetele pline de melodii inspirate. Pe scenele muzicale se perindau una după alta noile stele ale cîntecului : Maria Jeritza, Alfred Piccaver, Traian Grozăvescu, Viorica Ursuleac, Maria Cebotari, Jan Kiepura, Iosef Schmidt.

Una din aceste stele a fost și tenorul Richard Tauber. Vocea sa „de catifea" — după expresia cronicarilor — de o pătrunzătoare dulceață, descoperită curînd și de casele de discuri, s-a păstrat pînă azi, din păcate doar în înregistrările destul de imperfecte ale epocii.

L-AM auzit și eu pe Tauber, în 1937, într-un spectacol de operetă de la Opera Populară. Am fost vrăjit de calitatea vocii și de arta sa vocală, fără să-mi pot da seama că artistul celebru la data aceea sintetizează într-o singură persoană eleganța degajată a lui Girardi, spontaneitatea fermecătoare a vechilor cîntăreți ambulanți de prin burgurile germane, tehnica rafinată a cîntăreților cultivați în conservatoare și simplitatea cîntăreților populari din satele Austriei. Discul îl popularizase în toată lumea, ca Lehár să-l aleagă interpret al lui Su-Chong din opereta *Țara Surîsului*, pentru premiera mondială de la Teatrul Metropol din Berlin, la 10 octombrie 1929.

În opereta asta l-am auzit și eu, la Volksoper, pe Tauber ; își cînta la data aceea rolul pentru a doua suta oară. Glasul său era expresia unui mod de simțire potolită dar autentică, a unei senine visări și dureri stăpînite în scenele dramatice. Cînta cu ușurință, ca și cum ar fi vorbit, savurîndu-și propria voce cu un fel de epicureism sentimental, care îi scotea din minți de plăcere pe vienezi.

Era, fără îndoială, cea mai înaltă expresie a stilului operetei vieneze a anilor '30, un organ transparent, sugestiv, de senzații rare, șlefuit mai curînd de generoasa natură decît de școală.

Scanned with CamScanner

LA data cînd l-am auzit, Richard Tauber era mai aproape de vîrsta de cincizeci de ani decît de patruzeci. Debutase în *Flautul fermecat*, la Opera din Chemnitz, apoi cîntase cîţiva ani la Dresda, spre a deveni în cele din urmă prim-tenor al Teatrului de operă berlinez. Abia Viena l-a promovat în rîndul marilor vedete lirice ale secolului, răsfăţîndu-l ca pe puţini alţi cîntăreţi dintre cele două războaie.

Celebritatea şi-o datora însă nu atît vocii cu adevărat unice în privinţa catifelării timbrului şi a preciziei intonaţiei, cît întîmplării. În vacanţa pe care a petrecut-o în 1928 la un hotel din Semmering, cutreiera ziua întreagă pădurea de brazi cu poteci pline de bănci, unde se odihnea ca să uite oboseala repetiţiilor şi spectacolelor de la Berlin. Seara participa la nevinovatele jocuri de societate, ca şi la seratele artistice improvizate de vilegiaturişti în salonul de muzică.

Într-o seară, Tauber a fost recunoscut de cineva din public şi obligat, de aplauzele insistente, să cînte şi el ceva. Un necunoscut l-a acompaniat la pian, în timp ce interpreta liedul *Teiul* de Schubert. Deşi preţuit în teatrul muzical german, Tauber a iscat uimirea neaşteptată a unei descoperiri, uimire exprimată printr-un lung suspin de admiraţie al asistenţei.

În asistenţă se aflau însă şi doi „profesionişti" : editorul vienez Karczag şi compozitorul Lehár.

A fost angajat în aceeaşi seară, printr-un contract fabulos, la Theater an der Wien. Învăţă acolo, cu uşurinţă şi într-un timp record, cîteva duzini de roluri din operete, cu acelaşi Franz Steiner care îi fusese maestru de canto şi lui Grozăvescu. Timp de aproape un deceniu, Tauber a fost atracţia cea mare a spectacolelor vieneze, pe afişul cărora figurau numele ilustre ale epocii. Era ovaţionat seară de seară, uimindu-şi şi entuziasmîndu-şi auditorii.

— *„Tauber* — spunea Lehár — *reprezintă Viena în fiinţa ei de neînvins şi în frumuseţea ei de neasemuit. Cultura sa vocală rezumă cultura muzicală de peste un mileniu a oraşului"*. La rîndul său, Richard Strauss era de părere că *„dacă muzica vieneză este o minune, Tauber este minunea cu neputinţă de conceput în afara Vienei"*.

RICHARD Tauber, care, după trei decenii de neîntreruptă ascensiune spre glorie, s-a stins subit după ultimul război la Londra — unde se stabilise în ajunul anexării temporare a Austriei la Germania nazistă — a lăsat pe discuri mărturia dragostei sale fierbinţi

Scanned with CamScanner

pentru orașul celor mai mari succese ale sale. Felul cum a cîntat romanța *Viena, oraș al visurilor mele,* de Szieczynski, seamănă cu o mărturisire făcută unei ființe iubite, mărturisire ce se comunică spontan și posterității. *(Viena, 1937)*

PRIVIGHETOAREA CARPAȚILOR

CÎND am cunoscut-o pe Hariclea Darclée la hotelul bucureștean, care i-a fost ultimul cămin într-o lume indiferentă la antecedentele sale glorioase, știam prea puțin despre ceea ce ea însemnase în teatrul de operă mondial. Îi citisem însă numele în extrasul de pian al operei *Tosca* a lui Puccini, unde figurează ca prima interpretă a rolului titular cu prilejul premierei absolute din 1900 de la teatrul Costanzi din Roma.

Incitat de acest amănunt și captivat de personalitatea artistei, ca și de biografia scrisă cu nerv de N. Carandino, am întreprins mai tîrziu cercetări de arhivă în biblioteci din țară și străinătate, încercînd să aflu, dincolo de anecdotă, dincolo de date biografice și cronici din presă, substanța acelei alchimii care, timp de peste trei decenii, făcuse din cîntăreața româncă una din vedetele teatrului liric occidental.

LA sfîrșitul verii 1938 am vizitat-o pe Darclée, cu recomandarea lui Victor Eftimiu, la hotelul Bratu de pe calea Griviței. Era cea mai indicată scopului pe care-l urmăream pe vremea aceea: aflarea unui subiect potrivit pentru o biografie artistică pe seama nou înființatei edituri a lui Miron Neagu de la Sighișoara.*

Am bătut timid la ușa camerei de hotel, după ce îmi anunțasem vizita prin cîteva rînduri stîngace, lăsate în ajun la portar cu biletul de vizită al lui Eftimiu. O rugam pe fosta cîntăreață încărcată de atîta glorie să pregătească poze, afișe, programe, corespondență și tăieturi din ziare, spre a putea scrie despre ea deocamdată cîteva articole în revista clujeană al cărei colaborator eram de mulți ani.

Hariclea Darclée mi-a vorbit pe un ton simplu și obiectiv despre trecutul ei. N-a fost nevoie să-i pun întrebări, fiindcă știa ce și

* Monografia *Darclée* a apărut abia în 1961, publicată de Editura muzicală, București.

Scanned with CamScanner

cît trebuie să împărtășească spre a oferi o imagine despre ceea ce fusese și săvîrșise. Artista aceasta, sărbătorită cîndva pe cele mai importante scene lirice din două continente, nu-și pierduse în întregime, nici în pragul vîrstei de optzeci de ani, farmecul de odinioară. Avea încă ceva tonic în ființa ei, un optimism nealterat de contingențele traiului modest pe care îl ducea. Ba avea pe deasupra și umor, ceea ce denotă o inteligență neobișnuită. Se înapoiase nu demult de la Cotnari, unde petrecuse cîteva zile la sfoara de vie ce-i rămăsese, și ochii ei mai păstrau parcă stropi de soare în ei.

Am răsfoit febril teancurile de ziare italiene, spaniole, portugheze și franceze pe care mi le-a pus la dispoziție. Mi-a arătat și cîteva cununi de lauri, pe ale căror panglici se mai vedeau inscripțiile aurite de la premierele de altădată. Am citit telegrame omagiale, ode în mai multe limbi adresate cîntăreței celebre, am admirat poze cu grupuri de bărbați subțiri și înalți, femei cernite și vîrstnice, stoluri de fete străvezii în rochii de crinolină. Am atins emoționat filele îngălbenite cu scrisul și semnătura lui Verdi, Gounod, Puccini, Massenet, Saint-Saëns, Caruso, Sarah Bernhardt pe ele.

O ascultam pe Darclée amintindu-și de marii muzicieni, compozitori și cîntăreți, de artiștii și oamenii de seamă pe care îi întîlnise în lunga și fabuloasa sa carieră. În timp ce povestea, glasul ei avea un tremur ușor, iar ochii trăiau parcă o viață a lor aparte. Nu era însă nimic în evocarea ei din melancolia persoanelor vîrstnice care își amintesc de evenimente ce par, datorită depărtării în timp, neverosimile.

Darclée depăna povestea propriei sale vieți cu o detașare care era mai mișcătoare decît senzația de tristețe iscată de depănarea aducerilor aminte. Reținem din decupările cercetate o frază dintr-un ziar portughez de pe la începutul secolului : „... *în tot ce face, Darclée pune un mare frîu*".

Pe frîul acesta Darclée mai era stăpînă și la data cînd am cunoscut-o : o calitate de preț a oamenilor care nu trăiesc meschin numai pentru sine, ci se dăruiesc generos semenilor lor, vieții din jur. Își învățase rolurile — aproape șaizeci — cu o răbdare infinită. Răbdarea n-o părăsise nici la vîrsta definitivei renunțări la bucuriile vieții ; ea o ajuta să surîdă, să fie amabilă și atentă, să se poată gîndi și la „mîine".

Semăna cu zidarul care, după ce și-a pierdut mistria, se apucă de cărat cărămizile, numai ca să fie de folos celor din preajma sa.

DARCLÉE își păstra amintirile pe un raft al dulapului din hotel, în mici teancuri legate cu panglici, în două valize. Știa că ele

Scanned with CamScanner

sînt un fragment nepreţuit al istoriei teatrului de operă european şi românesc din perioada 1890—1920. Probabil mai spera să-şi poată scrie memoriile, sau chiar să folosească însemnările şi observaţiile sale profesionale la alcătuirea unei metode de canto. Ar fi fost, fără îndoială, un document de mare valoare şi, în acelaşi timp, un ghid nepreţuit pentru viitorii artişti vocali. Sfaturile şi îndrumările sale ar fi putut să cizeleze şi să fortifice nenumărate înzestrări artistice, cu ale căror realizări ne-am fi putut mîndri. Delicată cu alţii, aspră cu ea însăşi, ar fi fost fără doar şi poate un ajutor ideal pentru tineretul dedicat artei lirice.

AM deslușit toate acestea din cele spuse de Hariclea Darclée în cursul vizitei ce i-am făcut-o. După ce şi-a golit sertarele şi valizele, ajungînd cu evocarea carierei sale la ultimul spectacol pe care-l cîntase în 1918 la Florenţa, impresionat de tot ce văzusem şi turburat de măreţia retrăită în cîteva sferturi de ceas cu ajutorul documentelor risipite pe fotolii, pe masă, pe pat şi pe covor, am exclamat fără să vreau :

— Cîntecul s-a sfîrşit !

Darclée a avut un delicat gest de protest :

— Nu, nu s-a sfîrşit ; s-a întrerupt doar. Îl vor continua alţii.

Cum stătea cu faţa către fereastră, prin care cernea blînda lumină a înserării de toamnă, părea Saffo, poetesa din Mitilene, care crede cu întreaga ardoare a sufletului său generos în puterea fără de moarte a cîntecului. *(Bucureşti, 1938)*

CÎNTĂ IOSEF SCHMIDT

NU există fenomen mai palpitant ca vocea umană. Nu vocea comunicării orale, ci vocea cîntăreţilor, care se transformă în expresie a simţirii, în emoţie artistică.

De-a lungul îndeletnicirilor mele de cronicar muzical am auzit mulţi artişti lirici, unii celebri, alţii la începutul carierei lor, cîţiva la capăt de drum. Am cunoscut, datorită lor, satisfacţii numeroase, le-am păstrat o amintire plină de gratitudine, am scris despre calităţile lor şi i-am evocat cu diferite ocazii. Puţini mi-au lă-

Scanned with CamScanner

sat însă o impresie mai durabilă ca Iosef Schmidt, tenorul ivit ca o cometă, strălucind cîtva timp asemenea ei, ca să dispară apoi la fel de fără urmă.

Să fi contribuit la impresia de neşters lăsată de tînărul artist şi destinul tragic care l-a urmărit ? S-ar putea ca, pe lîngă claritatea de cleştar a glasului său fără pereche, dispariţia aceasta fulgerătoare, după o prea scurtă carieră, să fi fost „apa tare“ care l-a fixat defintiv în memoria mea.

IOSEF Schmidt a ales cum nu se putea mai prost perioada debutului său. A fost descoperit de impresari, plimbat prin sălile de concert, prin studiourile cinematografice şi de înregistrări pe disc odată cu venirea la putere a naţional-socialiştilor în Germania. Or, el nu era doar evreu, mai era pe deasupra şi cantor într-un templu ortodox din Cernăuţi. A continuat să cînte într-însul şi după ce ajunsese celebru în cîteva din ţările neinfestate integral de fascism : tristul destin al copacului ce-şi înalţă fruntea în văzduh odată cu primele brume !

Ce folos că, la Viena, începuse a fi socotit succesor legitim al lui Richard Tauber şi Jan Kiepura, odată ce Austria avea să fie invadată în curînd de nazişti, concomitent cu turnarea celui de al treilea — şi ultimul — film muzical al său ? Ce folos că discurile pe care le cîntase atinseseră tiraje record, odată ce ele aveau să cadă, înainte de a se epuiza, sub interdicţia legilor rasiale ?

Cum fuga în Occident nu mai era cu putinţă, Iosef Schmidt s-a întors acasă, împărtăşind cu stoicism soarta comunităţii din care făcea parte.

Dar, oare, vroia Iosef Schmidt să fugă cu adevărat în Occident ? Cred că el nu vroia decît să cînte, să facă din muzica pe care o interpreta un fel de conversaţie morală cu semenii săi. Cîntecul, ca o tainică germinaţie, era în însăşi plămada fiinţei sale. Cînta asemenea ciocîrliei, care aprinde cu glasul ei primăvara în văzduh. De vorbit însă vorbea pocit, atît româneşte, cît şi nemţeşte. Cică, nici în idiş nu se descurca mai bine, odată ce limba lui era făcută doar pentru cîntec, şi atît.

Ne-a povestit, într-un dialect fără înrudiri cu vreun idiom cunoscut, că în urmă cu mai mulţi ani îi apăruse în somn un bătrînel cu înfăţişare de rabin. Acesta coborîse dintr-o caleaşcă aurită, îl luase de braţ şi, cu mîna întinsă către zare, îi spusese : „Te aşteaptă lumea largă, ai s-o vrăjeşti cu glasul tău. Vino cu mine !“

Scanned with CamScanner

Tînărul artist credea în semnificaţia visului său. Era plin de muzică şi îşi termina cîntecele cu un fel de suspin care tulbura ascultătorii. Este lesne de înţeles că a fost supranumit curînd, în mica sa comunitate din Cernăuţi, *kenig'* — rege.

Rege al cîntării sacre şi laice, cum coreligionarii săi nu auziseră încă.

FIIND mic de statură, Iosef Schmidt purta la pantofi tocuri nefiresc de înalte. Chiar astfel, el părea cel mai mult un băieţel de vîrsta mutaţiei vocii.

L-am cunoscut în casa cantorului Rabetz de la templul neolog din Cluj, după concertul pe care îl susţinuse la Clubul ziariştilor în aprilie 1938. Nu avea nici cunoştinţe teoretice, nici vreo idee despre tehnica vocală. Cînta ca pasărea, firesc, fără efort, fermecător.

Se trăgea dintr-o familie modestă, fără pretenţii de artă sau intelectualitate în antecedentele sale, aşadar nimic care să poată exalta imaginaţia publicului. Intrînd în casa cantorului, dusese cu evlavie mîna, ca orice evreu habotnic, la mezuza de pe uşă. Deşi tăcut şi modest, era animat de febra şi neastîmpărul artiştilor tineri. Neastîmpărul acesta sporea ineditul şi farmecul cîntecelor pe care le interpreta. Acutele sale sunau la fel de firesc ca la flaut. Urcau, fără vreun efort, la înălţimi ameţitoare : *mi, fa, fa diez, sol, la !*

Nu cred că Iosef Schmidt să fi fost pe deplin conştient de comoara ce-o avea în gîtlej. De la el am auzit una din cele mai simple, mai frumoase definiţii ale muzicii :

— *Aş putea să suport să mi se scoată ochii şi să mi se taie mîinile, căci aş cînta şi pe mai departe chiar orb şi ciung fiind. Iar pînă poţi să cînţi, eşti aproape de paradisul păcii, pe care îl vezi şi fără ochi, îl simţi şi fără degete.*

NE-A cîntat în seara aceea, cu o puternică vibraţie în glas, cîteva melodii din filmele sale. Apoi, la rugămintea uneia din fiicele cantorului, cîntă şi tradiţionala rugăciune pentru morţi a evreilor : semăna cu un plînş sfîşietor, în tonurile căruia stăruiau toate amintirile amare ale poporului oropsit.

Cînd ultimele sunete se pierdură în noapte şi-n imensitate, ochii tuturor erau scăldaţi în lacrimi. *(Cluj, 1938)*

Scanned with CamScanner

ÎNTÎLNIRE CU PIANISTUL GIESEKING

LOCUL ocupat de Walter Gieseking între marii pianişti contemporani este unic. Poate doar Cortot a mai înfăptuit, deşi într-o altă manieră, desăvîrşita fuziune dintre tehnică şi concepţia artistică a interpretării.

Pianistul german, oaspe al Filarmonicii din Bucureşti, este stăpîn necontestat al unuia din cele mai complexe, mai „obtuze" instrumente. Tehnica sa, şlefuită pînă la scăpări diamantine, se pretează atît la virtuozitate, cît şi la meditaţia lirică. Detaşat de ceţurile mitologiilor nordice din care coboară, însetat de lumină şi de conturul precis al realităţii, el transmite ceva din fiorul acela „cosmic" de care vorbesc martorii artei celui mai mare artist al pianului din toate timpurile : Franz Liszt.

Walter Gieseking pare să aibă o tainică înrudire temperamentală cu titanul clapelor. Este captivat de aceleaşi dificultăţi tehnice, în a căror învingere descoperă o bucurie asemănătoare, trădată de o participare totală la interpretarea muzicii. Felul de a cînta în pasajele de forte cu tot bustul, ajutîndu-se pentru obţinerea de intensităţi maxime de corpul întreg, nu este doar procedeu tehnic, ci şi semnul unei trăiri integrale a muzicii.

Identificarea cu tot ce cîntă explică arta uimitoare, taina miraculoasei personalităţi a lui Walter Gieseking.

CEEA ce copleşeşte în jocul lui Gieseking nu e atît marea sa biruinţă asupra instrumentului, subjugat printr-o tehnică sclipitoare, nici precizia şi claritatea construcţiei, cît darul său de a pătrunde în substanţa intimă a muzicii şi de a aduce la suprafaţă sclipirile ei necunoscute încă. Cu cîtă profunzime a redat sufletul frămîntat al complexului şi castului Brahms, coborît din aceleaşi neguri ca şi interpretul său de pe scena Ateneului Român, deopotrivă însetat de claritatea latină. Dacă la Steinway-ul de concert se afla pianistul Gieseking, peste sală ardea mistuitul suflet al lui Johannes Brahms, care trecuse prin lumea timpului său dăruindu-şi inima unei singure pasiuni : muzica.

GIESEKING dezvăluie în *Concertul pentru pian şi orchestră în re minor* setea lui Brahms de claritatea construcţiei. Setea aceasta face din el mai degrabă un neoclasic decît un postromantic, chiar dacă epoca ultimei străluciri imperiale a Vienei, în care şi-a zămislit

Scanned with CamScanner

bogata și superba operă, era plină de ecourile întîrziate ale romantismului. Pianistul a conferit proporțiile ideale monumentalei lucrări, clădind parcă o catedrală, prin ale cărei vitralii gotice pătrunde, jubilînd, lumina sudului.

Cine n-a remarcat trecerile line de la pian la suflătorii de lemn sau chiar la corn, unde Gieseking a imitat perfect, cu tușeul său admirabil, timbrul, culoarea, nuanța anumitor instrumente, încît nu-ți puteai da seama decît *văzînd* unde anume sfîrșește pianul și unde începe orchestra? Dar cantilena, de o incomparabilă finețe, aproape cu neputință de obținut din clape. care e cînd de o suavitate angelică, asemenea unui pasaj de viole, cînd plină și rotundă, ca o frază de oboi?

Desigur că toate acestea nu sînt decît detalii ale jocului legat, clar și totuși atît de încărcat de tensiune al pianistului german, pentru care o piesă de mari dificultăți, cum este *Concertul* de Brahms, n-a ridicat nici un obstacol. Poate și fiindcă între el și compozitorul interpretat există o evidentă înrudire, identitatea rar întîlnită între autor și interpretul său.

AM petrecut o seară cu Walter Gieseking la Capșa, la o masă cu George Georgescu, dirijorul concertului, criticii Emanoil Ciomac și Andrei Tudor, pianista Silvia Șerbescu. S-a vorbit pînă la miezul nopții — atît cît îngăduia orariul strict al anilor de război — despre muzică și muzicieni.

— Aveți un mare pianist, pe Dinu Lipatti — a încheiat Gieseking. Îl caracterizează o tehnică de invidiat, o curiozitate intelectuală aproape violentă. În felul lui de a cînta dispare complet orice „materie", clapele, mecanismul pîrghiilor, tușeul însuși, ca noțiune a contactului fizico-psihic dintre artist și instrument. Rămîne numai sunetul, atît de pur, de imaterial, de spiritualizat, încît pare doar energie, nicidecum materie. L-am ascultat pe Lipatti cu pasiune cîntînd muzică franceză și preclasică. Faima lui mondială se apropie de aceea a lui Enescu. Viena, care iubește solemnul fastuos și parada zgomotoasă a succesului, amuțise ascultîndu-l. Tonurile se adunau sub degetele sale ca mărgăritar lîngă mărgăritar, într-o absolută fluiditate. Disponibilitatea lui pentru orice repertoriu mi s-a părut fără margini.

Despre propria sa artă, Gieseking a evitat cu dibăcie orice discuție. Socotea, pare-se, că ajunge să-și pună auditorii în posesia propriului său univers artistic prin mijlocirea pianului, căruia cuvintele nu au ce să-i mai adauge. Ne purtase în acea seară spre zonele limită ale extazului.

I se poate pretinde mai mult unui artist? *(București, 1940)*

Scanned with CamScanner

— AR fi interesant de aflat de ce, în climatul oriental, a găsit ecou din muzica europeană îndeosebi o epocă distinctă a ei, anume romantismul — îi spun dirijorului japonez Ekitay Ahn, oaspe al Filarmonicii bucureștene în stagiunea 1940—1941.

— Poate fiindcă urechea popoarelor din Asia, familiarizată cu gama pentatonică, cu liniile melodice simple, cu fraza muzicală scurtă, n-a reușit să rețină deocamdată din dialectele muzicii occidentale decît aspectul romantic, cel ale cărui efecte asupra emotivității sînt mai nemijlocite, mai ușor de asimilat — sună răspunsul. Barocul și clasicismul nu dispun încă de înțelegerea cuvenită, există o anumită inadvertență a publicului nostru la aceste epoci. Vor cuceri însă și ele în scurt timp ascultătorii. De altfel, procesul de occidentalizare s-a accelerat la noi pe toate tărîmurile.

— V-ați început totuși concertul de la Ateneu cu o piesă clasică, *Uvertura „Egmont"* de Beethoven — caut să-l antrenez în discuție.

— Este o lucrare foarte agreată de compatrioții mei, poate tocmai fiindcă ea poartă semnele premonitorii ale romantismului, a cărui sămînță a încolțit nu o dată sub pana ascetului de la Bonn —mă lămurește dirijorul.

EKITAY Ahn, compozitor și șef de orchestră format în conservatoarele din Marea Britanie, a cunoscut un succes de proporții pe continent. La noi și-a dirijat sobru și precis programul alcătuit din uvertura *Egmont* de Beethoven, *Simfonia „neterminată"* de Schubert, uvertura la opera *Rienzi* de Wagner și o simfonie japoneză, plină de grație și gingășie, precum și de un evident exotism. Ceea ce-l deosebește de dirijorii europeni este o anumită finețe a gestului, o stăruință neobișnuită asupra detaliilor de tempi, nuanțe, frazare și expresie, un fel de „miniaturism" care dăunează însă concepției de ansamblu a pieselor cîntate.

— Cum vedeți viitorul muzicii japoneze ? — îl întreb.

— Compozitorii noștri pregătiți fie în Occident, fie în conservatoarele japoneze, organizate după cele mai moderne principii și funcționînd cu metode evoluate de învățămînt artistic, aspiră la universalitate. Ei apelează la un limbaj care să poată fi înțeles pe tot globul, fără a compromite sursa populară a inspirației lor. Este o ambiție, recunosc, nu prea ușor de transformat în realitate, dar

Scanned with CamScanner

muzicienii noştri sînt încurajaţi de exemplul compozitorilor ruşi, cehi, scandinavi, care au făcut ceva asemănător, deşi într-o măsură mai uşor dacă ţinem seama de idiomul european comun folclorului din care s-au inspirat. Mă gîndesc însă că popoarele cîntă pretutindeni acelaşi lucru, chiar dacă nu în acelaşi fel : viaţa cu bucuriile şi grijile ei, natura, aspiraţiile, sentimentele oamenilor. Iată ce face ca muzica noastră să aibă şi ea toate şansele de a fi înţeleasă, îndrăgită, cîntată şi în emisfera occidentală. Desigur, căutăm ca muzica aceasta să emane felul nostru de a simţi şi gîndi, felul nostru de a vedea lumea şi de a concepe arta. Studiul folclorului a luat în Japonia un mare avînt şi i se acordă o deosebită luare aminte. Ceea ce înseamnă că ritmica, melodica şi tonul muzicii noastre populare vor fi tot mai mult valorificate în creaţie. Creatorii, care apelează la muzica popoarelor lor, se adresează în ultimă instanţă lumii întregi. Cred cu toată tăria în fraternitatea spirituală a omenirii, la a cărei înfăptuire muzica este chemată să aducă una din contribuţiile cele mai însemnate. *(Bucureşti, 1941)*

WILHELM KEMPFF LA BUCUREŞTI

ARTIST fabulos şi plin de contradicţii, pianistul german Wilhelm Kempff a concertat în mai multe rînduri la noi. N-a mărturisit-o niciodată, fiindcă mărturisirile nu-i erau la îndemînă, dar se pare că a fost încîntat de publicul bucureştean, de felul cum el reacţiona la concertele şi recitalurile sale. În structura personalităţii lui era o zonă secretă, un fel de refuz permanent faţă de orice pătrundere străină în intimitatea gîndurilor, a făpturii sale. De asta era aproape cu neputinţă să-l îndupleci să dea un interviu. Era în schimb un interlocutor plin de farmec în convorbirile care nu stăruiau asupra aspectelor tehnice, de „meserie“ ale artei. Desluşeam cu astfel de ocazii sunetul adînc al unei personalităţi dogorîte de pasiunea perfecţiunii.

Căci Wilhelm Kempff era artistul interpret care căuta neîntrerupt, aproape cu o violenţă ce se desluşea în interpretările sale, absolutul. Acea ideală tălmăcire a marelui repertoriu pianistic care nu redă doar raporturile materiale între partitură şi instrument, ci şi sensul spiritual al muzicii. În acest chip se transforma jocul lui într-o ardere interioară excesivă, într-o expresie incandescentă a operei cîntate.

Scanned with CamScanner

Numai că nu întotdeauna. Căci pe clapele sufletești ale lui Kempff nu-și aflau locul nici Chopin, nici Debussy, nici Ravel, deși se încăpățîna să-i programeze mereu. El era interpretul lui Bach, Beethoven și Brahms, pentru a căror muzică avea nu numai degete, intelect și simțire, ci avea de-a dreptul aripi, elevări de temperatură înaltă.

Se întîmpla însă și ca tușeul său de velur să se prefacă în ciocane. Se dezlănțuia temperamental și cînta aspru, dur, rece, de parcă ar fi fost un alt om, simbol al pianistului demoniac, care și-a uitat misiunea spirituală, spre a maltrata pianul ca pe un dușman de moarte.

CÎȚI ani au trecut din seara cînd l-am auzit pentru întîia oară pe Wilhelm Kempff ? Era la Viena, într-un sfîrșit de stagiune bogat în surprize și delectări, de-a lungul căruia ascultasem recitalurile și concertele lui Sauer, Cortot, Backhaus, Bartók și chiar Rachmaninoff. Li se adăugase, ca un fel de încheiere, Kempff, cu un recital în care figurau mai ales piese de Mozart. Reținacea *Sonata quasi una Fantasia* — auzită în atîtea alte interpretări —, căreia pianistul german îi construise o expresie clară și precisă, astfel că o urmăreai parcă citită de pe note.

Îmi mai amintesc de însuflețirea vienezilor, cu toate că ei își drămuiesc cu parcimonie manifestările de exuberanță, datorită privilegiului pe care îl au de a putea face necurmat comparații. Kempff aducea însă la Musikverein suflul angelic al muzicii mozartiene. Jocul cristalin, nuanțat și sugestiv, una din acele interpretări care aruncă lumini scăpărătoare asupra celor mai tainice amănunte, ni-l revela pe Wilhelm Kempff nu doar ca pe-un pianist în deplină maturitate, ci și ca pe o personalitate înzestrată cu savuroase particularități artistice.

Toți marii interpreți au preferințele lor, cărora le consacră decenii de studiu și fără care nu se simt capabili să-și alcătuiască un program reprezentativ. Așa este Sauer cu al său Liszt, așa Cortot, cu pasiunea sa pentru Chopin și Debussy, așa Casella, cu Scarlatti, și Bartók, cu Haydn, așa a fost Liszt, cu un cult evident al propriei genialități creatoare, d'Albert, cu Beethoven și, în sfîrșit, Kempff cu dragostea sa nemărturisită, dar ghicită de mulți, pentru delicatul, divinul, atît de chinuitul Wolfgang Amadeus.

Deși melomanii de pretutindeni cunoșteau măiestria cu care tălmăcea pe cei trei „B", Kempff nu-și ascundea pasiunea pentru Mozart, poate fiindcă între constituția sa artistică și compozitorul salzburghez existau cîteva identități de structură. Nu ni se părea,

Scanned with CamScanner

oare, cînd gama cristalină a lui Kempff înfiora clapele, că la pian se mistuie nu un artist contemporan cu noi, ci silueta învoltă, îndulcită de spumoase dantele a minunatului Wolfgang ? Sau că pianul avea cîteodată timbrul mic, modest, timorat chiar al clavecinului, instrumentul atît de mozartian prin epocă și puritate ?

În interpretarea lui Mozart, pianistul german renunța la forța sa demiurgică, la clarviziunea sa pasionată, spre a deveni mistic și irațional, ars de febra emoției.

ULTIMA oară l-am aplaudat pe Kempff într-un concert la Ateneu. Cu gama sa brilantă ca un șirag de perle, cu delicatețea și puritatea specifică muzicii mozartiene, el a cîntat *Concertul pentru pian și orchestră în do major* așa cum trebuie că prinsese cîndva consistență sub degetele de crin ale lui Mozart, cu singura deosebire a tempilor. Participarea aproape extatică a sălii s-a transformat, la sfîrșit, într-o jubilare de zile mari.

Interpretarea aceasta mi-a rămas în minte ca o confesie de credință artistică valabilă pentru întreaga generație de mari pianiști din prima jumătate a acestui veac. *(București, 1941)*

AMINTIRILE LUI CONSTANTIN C. NOTTARA

— MAI povestește, coane Costică, mai povestește !

Și conu Costică, blîndul Constantin C. Nottara, povestește, cu glasul său domol, despre tinerețea petrecută între umbrele lui Hamlet, Shylock și Vlaicu Vodă, în mirosul de mucava al culiselor și emoția premierelor de la vechiul Național bucureștean. Ascultîndu-l pe compozitorul operei *La drumul mare*, îți dai seama ce puțini dintre noi au avut parte de copilărie în adevăratul sens al cuvîntului, cît de mic e numărul celor ce beneficiază de darul ursitoarelor de a-și petrece anii primelor elanuri în mediul fabulos al unui cămin fericit.

Constantin C. Nottara a cunoscut de la vîrsta cea mai fragedă, pe lîngă afecțiunea renumitului său părinte — actorul Constantin Nottara —, aerul de taină al culiselor de teatru, existența halucinantă a păpușilor, fantomelor, instrumentelor și închipuirilor. Și-a creat de pe atunci o lume proprie, încăpătoare și fericită, pe care n-a părăsit-o nici azi în întregime, așa cum nici un artist nu se

Scanned with CamScanner

desparte cu desăvîrșire de plăsmuirile copilăriei dintîi. De aici blîndețea lui Constantin C. Nottara, înțelegerea sa pentru om și năzuințele sale, pentru tot ce e superb fiindcă-i efemer.

Artistul acesta, deopotrivă gentilom și compozitor, radiază în jurul său farmecul straniu al alchimiștilor medievali. Alchimia lui Constantin C. Nottara este muzica. Ea l-a făcut bun și mărinimos, ea l-a învățat să-și înțeleagă și iubească semenii.

La pian, în timp ce cîntă cu degete agile cîntecul lui Horia din opera sa într-un act *Se face ziuă*, pare desprins de realitate, retrăind după-amiezile copilăriei sale îndepărtate :

Toată lumea-i dintr-un neam,
Numai eu pe nimeni n-am...

Muzica umple încăperea căptușită cu rafturi de cărți, plutește peste noi, ca să se mistuie în penumbra după-amiezii și o nouă melodie să-i urmeze, apoi încă una, tălmăcind darul de a cînta al acestui artist, care face muzică tot atît de firesc precum alții vorbesc.

În pauzele muzicii, Constantin C. Nottara povestește...

— MAI am undeva, prin pod, vechiul cufăr unde îmi țineam, în copilărie, jucăriile : săbii, costume, păpuși din Italia, cărți cu povești despre Guliver și Robinson. Abia buchiseam abecedarul că mă și apucasem să joc teatru, ba am făcut chiar piese, dintre care pe cîteva le-am prezentat mahalalei mele. Țin minte și azi misterul „Ion Botezătorul", pe care l-am montat de unul singur, cu lux de amănunte, apoi l-am jucat în fața camarazilor mei de vîrstă. Urc uneori în pod, deschid vechiul cufăr, acest cimitir al copilăriei, și retrăiesc poveștile de altădată. Îl revăd pe tata, bun și înțelegător, dar neîmpăcat — tocmai el, actorul vestit ! — cu atracția mea prematură pentru teatru. Într-o zi, în toiul unuia din spectacolele mele — fiindcă erau adevărate „spectacole", cu decoruri pe care mi le picta bunul Anghelache de la Național, înduioșat de aspirațiile mele artistice —, tata mi-a izgonit publicul și partenerii. M-am refugiat în pod, înspăimîntat de mînia dezlănțuită a bătrînului Wotan. Furtuna a trecut însă repede, dar dezamăgirea mea a durat pînă cînd am descoperit vioara. Primul meu... instrument muzical a constat din două bețe : unul închipuia vioara, celălalt — arcușul. M-am cocoțat pe vechiul cufăr, despre care nu bănuiam că are să fie cîndva epitaful copilăriei mele, și în fața păianjenilor din pod, în raza de aur a dimineții

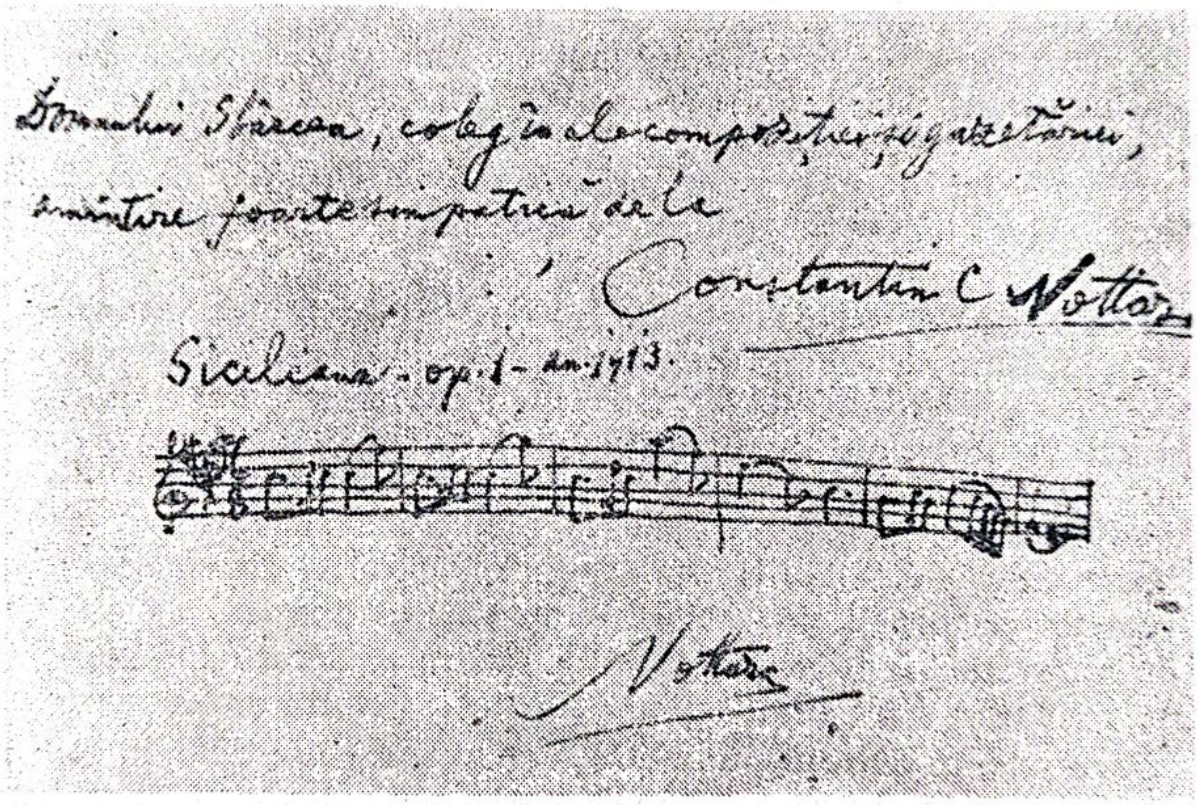
Scanned with CamScanner

de toamnă furișată printr-o țiglă spartă, am interpretat prima sonată din viața mea : *Sonata „Kreutzer"* de Beethoven, auzită seara precedentă la un recital de la Ateneul Român, la care tata mă luase cu dînsul. De astă dată, Wotan nu s-a mai împotrivit, astfel că am început studiul sistematic al violinei. Pe vremea aceea, așadar, între 1898 și 1905, la București exista o viață muzicală destul de intensă. Concertele simfonice dirijate de Eduard Wachmann erau foarte frecventate. Acolo am auzit primele fragmente din *Parsifal* și *Tetralogie*. La Operă s-a prezentat integral *Tannhäuser*. La vîrsta de opt ani am asistat la cel dintîi spectacol liric, *Lucia de Lammermoor*. De atunci datează de fapt logodna mea cu opera. Scena nebuniei mi-a captivat imaginația. Am fost stăpînit mereu de dorința de a compune și eu opere. Hotărîrea de a deveni compozitor liric a devenit și mai aprigă în 1900, cînd Mascagni a dirijat la București *Cavalleria rusticana*. Vedeam pentru prima dată un compozitor celebru în carne și oase, îl vedeam atît de om asemenea mie, încît nu înțelegeam de ce n-aș putea scrie și eu muzică, la fel ca dînsul ?

— ÎNTR-O toamnă, pe cînd aveam șaptesprezece ani, am coborît în Gare de l'Est. Parisul își trăia una din cele mai strălucite epoci din istoria lui : colcăia de pictori, actori, poeți și muzicieni. Locuiam într-un mic hotel de lîngă teatrul Bouffes Parisiennes. Urmăream în fiecare seară, din fereastra mea, strada, înserările peste rue 4 Septembre, felinarele ce se aprindeau ca la rostirea unei formule magice, omnibuzele care ofereau pe platformele lor, în agitație și costumație, mozaicul pitoresc al începutului de veac. Am început să frecventez din ce în ce mai des spectacolele pariziene. I-am auzit în acest fel pe Van Dick și Delmas, am ascultat de șapte ori la rînd *Walkiria,* de patru ori *Tristan și Isolda,* de nouă ori *Parsifal.* Într-o duminică după-amiază, la unul din concertele Colonne, George Enescu a interpretat un Concert de Mozart, al șaptelea, de curînd descoperit într-o bibliotecă din Germania. Țin minte că Enescu a cerut indulgența publicului deoarece suferea de gripă. Cu toate acestea, Concertul mozartian a fost interpretat magistral, cu rafinamentul pe care francezii l-au apreciat în mod deosebit la Enescu. Studiam vioara cu el. Lecțiile pe care mi le dădea în rue de Bruxelles din Montmartre, într-un studio cu ferestrele deschise, n-am să le uit niciodată. O bătrînică pirpirie, venerabila madame Marie, îmi deschidea ușa cu un surîs matern, apoi mă conducea în încăperea unde Enescu lucra în picioare la un pupitru, orchestrînd. Mi-e și teamă să mă gîndesc cîți ani au trecut

Scanned with CamScanner

de atunci. Primul meu concert public a avut loc în sala Voltaire, unde am interpretat lucrări ale compozitorilor francezi moderni. De altfel, muzica franceză mi-a dat adevărata revelație a Parisului. Am fost impresionat în mod deosebit de noutatea lui Debussy. Am asistat la prima audiție a poemului simfonic *Marea*, care s-a terminat cu o încăierare între dandyști și debussyști. Cu tot amestecul poliției, compozitorul a fost chemat de douăzeci de ori la rampă, în timp ce adversarii lui transformau sala de concert într-un fel de ring de box.



ÎN 1909 am trecut la Musikhochschule din Berlin, unde mi-am urmat studiile de vioară cu Karl Klinger, urmașul lui Joachim la clasa de muzică de cameră. Am petrecut cinci ani în bogatele tradiții ale muzicii camerale. Pe Enescu l-am întîlnit de cîteva ori și la Berlin, fiindcă se bucura și acolo de o frumoasă reputație ca artist al violinei. L-am cunoscut pe Arthur Nikisch, marele dirijor al Filarmonicii, de la care am învățat ce înseamnă adevărata muzică simfonică. Am auzit cîteva lucrări, noi pe acea vreme, de Richard Strauss, Max Reger, Gustav Mahler, Anton Bruckner. Curînd, apoi, am fost angajat în orchestră la Deutsches Opernhaus. Într-un recital personal de la Maistersaal, am interpretat piese de Mozart, Saint-Saëns și Wieniawski. La Berlin am compus și prima mea

Scanned with CamScanner

piesă : *Siciliana* pentru vioară și pian. Dar, în timp ce la Paris uitasem de București, la Berlin m-a cuprins un dor cumplit de casă. Mă gîndeam din ce în ce mai stăruitor la bunul meu Neculai Cerchez, sub a cărui oblăduire și în prezența lui tata potrivisem întîia oară arcușul pe strunele violinei. Cum la lecții țineam prea jos vioara, tata își deschidea cuțitul de buzunar sub mîna mea stîngă, astfel că de cîte ori oboseam, întîlneam această sabie a lui Damokles... inversă. La Berlin am înțeles că ambiția lui tata de a mă vedea un mare virtuoz concertist n-are să se realizeze niciodată. Eram tot mai mult atras de pupitrul dirijoral, de compoziție, de teatrul liric. Știam că, oricît va fi de dezamăgit, are să mă înțeleagă. Dar, abia înapoiat acasă, mi-am dat seama ce durere provoacă în părinți visele spulberate de odraslele lor. Cu toate acestea, tata a rămas prietenul meu cel mai bun. Doar uneori surprindeam în privirile lui o umbră de amărăciune și numai ce-l auzeam oftînd : „Ehei, băiete, și eu care te credeam un al doilea Paganini !"

ÎNSEREAZĂ. Constantin C. Nottara își soarbe pe îndelete cafeluța, în timp ce eu încerc să descifrez, la pian, fragmente din schița operei *Ovidiu,* lucrare de curînd terminată. Pe o măsuță se află caietul de schițe pentru opera în pregătire, *Se face ziuă,* urzită pe drama în versuri a lui Zaharia Bârsan. Într-un tîrziu, o discuție întreruptă de lungi pauze urmează muzicii. Constantin C. Nottara vorbește despre celălalt Nottara, actorul, care ne ține companie în cadrele de pe pereți, în zeci de travestiuri, dar cu același surîs blajin care stăruie și pe fața fiului. Nottara, actorul, a fost mai mare, mai adevărat, mai adînc, socotește Nottara, compozitorul.

Pare să uite că totdeauna cei aflați printre noi doar în ipostază de umbre, de amintire, sînt mai mari, mai adevărați, mai adînci decît noi, viii. *(București, 1941)*

PE URMELE LUI PUCCINI

UN autocar mă duce pe o șosea asfaltată de la Viareggio la Torre del Lago. Cerul are o nuanță verzuie, ca sticla topită. În zare, la stînga, cîțiva copaci negri și subțiri : pini cu crengile în evantai. Pe zare, acolo unde marea e o nălucire, stăruie un abur rar. Rațe sălbatice, lișițe, pelicani se depărtează, stol după stol, la apropierea

Scanned with CamScanner

noastră. Mari întinderi de apă încreţită de vînt se ţin după vehicul, gata să-i înece roţile. Peste tot bălţi, trestii, pămînturi spongioase. În aceste locuri, Italia nu mai seamănă cu cea cunoscută de turişti. E aici o lume de baltă şi vînat, ca în Delta românească, un continent cu nuferi şi păsări meridionale.

Cîteva ateliere mecanice, aglomerări de clădiri cenuşii, pîlcuri de pini lîngă un lac întins, acesta e Torre del Lago, unde Puccini şi-a petrecut mare parte din viaţă. Vila memorială e simplă, construită în stil toscan, cu ferestre oblonite la etaj. În grădină cresc doi palmieri, lîngă o pergolă plasată între tufe aromitoare.

Cei ce se aşteaptă să dea aici peste operele de arhitectură cu care peninsula îşi răsfaţă vizitatorii încearcă o oarecare decepţie. Clădirea face impresia unui lăcaş de vară mic-burghez, fără pretenţii de artă. Îmi amintesc de exclamaţia unui contemporan al compozitorului : „Torre del Lago e frumos numai pentru că stă Puccini acolo !“

„Sînt împrejmuit de zări nemărginite, îl descria compozitorul ; *peste lac se tîrăsc neguri de opal, deasupra lor se arcuieşte bolta de azur, în depărtare deslușesc silueta zveltă a pinilor. Acolo mă regăsesc în întregime, sînt stăpînul meu, nu ceea ce lumea ar vrea să mă socotească cu orice preţ. Acolo mă năpădesc melodiile, chiar cînd sînt trist. În oraș — de cîte ori n-am încercat la Milano ! — nici cînd sînt bine dispus nu-mi găsesc adevăratele melodii“.*

COBORÎM pe aleile cu aţe de păianjen, către lacul a cărui oglindă e pătată pe margini de mătasea broaştei. Un prepelicar se gudură pe lîngă noi şi linge mîna stăpînului său. Sub o salcie încă verde se leagănă o barcă veche.

— E una din bărcile *lui* — îmi spune Antonio Puccini. Cutreiera cu ea ore în şir lacul, vînînd raţe sălbatice. Avea vreo trei duzini de arme şi zece perechi de cizme de vînătoare.

În decorul acesta lacustru a compus Puccini cele mai frumoase pagini ale sale. Iubea păpurişul, cu tainele şi ademenirile lui, aerul de vis al ţinutului. *„Torre del Lago,* scria el din străinătate, *e chiot înaripat, paradis, Olimp, muza şi reşedinţa mea imperială !... 120 de locuitori şi 12 case“.*

— Refuza aproape toate invitaţiile — continuă Antonio Puccini. Îndeosebi la sfîrşit de săptămînă era greu de urnit din casă. Bea zilnic cel puţin două duzini de cafele şi, în timp ce lucra la pianina sa, fuma fără întrerupere. Cîteodată îmi cînta o nouă arie, pe care o ascultam nemişcat, fără să fac nici o remarcă. Mă abţineam de la orice comentariu de cînd, într-o seară, după ce i-a

Scanned with CamScanner

cîntat lui Tito Ricordi, editorul său, cîteva pagini din *Il Tabarro*, am săvîrşit imprudenţa de a spune că mi-a plăcut. *„Tu nu te pricepi la muzică"*, m-a amuţit tata cu un surîs complice, care ascundea însă vechea sa mîhnire de a nu mă fi consacrat carierei artistice. Îşi uita, firește, curînd mîhnirea, fiindcă era o fire optimistă, dinamică, scrutînd mereu viitorul. Ştiu cît de mult aştepta să fie invitat la vreo premieră, la un spectacol jubiliar, la careva festival muzical. Cînd însă invitaţiile soseau, de cele mai multe ori cu duiumul, se plîngea că nu-i lăsat să lucreze. Aştepta să fie rugat, să se depună insistenţe pe lîngă el, să i se facă chiar puţină curte, căci, asemenea multor artişti, lui Giacomo Puccini îi plăcea să fie răsfăţat.

NE plimbăm pe malul lacului cutreierat cîndva de compozitor în barca sa, cu arma de vînătoare alături. S-a întîmplat odată să fie cît pe-aci condamnat, împreună cu cîţiva pescari din localitate, pentru... braconaj. Se înţelege astfel că se ataşase cu întreaga sa fiinţă de Torre del Lago.

Scanned with CamScanner

— Cu cît era mai solicitat de teatrele de operă din țară și de pe continent, cu atît tata se crampona mai disperat de casă, iar în ultimii ani de viață, de Viareggio — continuă Antonio Puccini. Îndeosebi de New York și, în general, de America avea o adevărată oroare. *„Nu sînt pe gustul meu"*, spunea el despre americani. Mă ruga de multe ori să-i triez corespondența. Trebuia s-o aranjez pe continente și țări, ceea ce reclama timp și răbdare, deoarece soseau zilnic cam o sută, o sută cincizeci de scrisori și depeșe, în afara programelor, afișelor, revistelor și ziarelor din lumea întreagă, la fel de multe. Observasem că plicurile expediate din Statele Unite le încuia îndată într-un sertar, fără să le desfacă, pentru ca restul corespondenței să-l citească încă în aceeași zi. Abia după cîtva timp, cînd curierul american umplea tot sertarul, se hotăra, în sfîrșit, să citească și, pe cît era cu putință, să rezolve totul dictînd răspunsurile cuvenite. În ultimii zece ani a avut nevoie de doi secretari ca să poată rezolva întreaga corespondență. Pe cînd compunea *Turandot,* avea o idiosincrazie evidentă față de cuvintele poștă, scrisoare, telegramă, telefon, urgent. Dorea să fie lăsat în pace, or tocmai acest lucru era cu neputință, datorită imensei sale popularități. *„Sînt un biet cetățean pașnic,* se plîngea el prietenilor. *Vreau să-mi trăiesc viața în tihnă, acasă la mine, în halat și papuci!"* Am să vă arăt o scrisoare trimisă de el dintr-o călătorie care, în mod normal, trebuia să-i dea numai satisfacții...

IN casă, Antonio Puccini ia de pe un raft scund o cutie de carton, cu o etichetă decolorată pe capac. În timp ce-mi citește scrisoarea scoasă dintr-un mic plic pătrat, surprind o oarecare asemănare a lui cu celebrul său părinte :

— *„Sînt sătul de Paris. Mi-e dor de pădurile cu frunza verde, de tihna pîntecului destins în pantalonii largi de casă, de vînturile iuți ce suflă de către mare. Aș vrea să respir cu nări fremătînde și cu plămînii dilatați miresmele gudronate ale largurilor. Urăsc palatele, capitalele, stilurile. Iubesc numai stilul frumos al pinilor, bolțile de umbră ale livezilor. Îmi place să mă tolănesc pe pajiștea fragedă a unui codru bătrîn sau a unei păduri tinere..."*

LA înapoierea cu autocarul la Viareggio, „stilul" pinilor de care pomenește Giacomo Puccini în răvașul său parizian mă urmărește de-a lungul șoselei ce străbate întinderi acoperite cu nuferi, ghioluri de apă ascunse după perdele de papură. Un stol de dropii țîșnește din umbra unui mal la trecerea autocarului, zburînd către Torre del Lago, spre lacul cu trestii atît de drag compozitorului *Boemei. (Lucca, 1936—1942)*

Scanned with CamScanner

O DIMINEAȚĂ cu ceață, în octombrie 1942, la Livorno. Prin fereastra înaltă a încăperii unde-l aștept pe Pietro Mascagni, căruia i-am solicitat o scurtă întrevedere, silueta clădirilor de peste drum se profilează șters pe draperia mobilă a ceței. Verde și opacă, apa mării completează panorama cu imobilitatea ei. Pe la amiază, golful va oglindi cerul de toamnă meridională, cu transparențe sticloase către miazăzi.

Salonul în stil florentin e rece și tăcut. Căminul de teracotă este doar decor, nicidecum sobă de încălzit încăperea prea largă spre a fi primitoare. Pe pervazul căminului sînt înșirate portrete cu dedicații. Înainte de a putea descifra semnăturile lor, parchetul troznește și apare, sprijinit de un bărbat între două vîrste, compozitorul.

Înfățișarea lui Mascagni mă surprinde, fiindcă mai păstrez în memorie imaginea sprintenului maestru italian care, în 1927, a dirijat la Opera Română din Cluj *Cavalleria rusticana*. Era, pe vremea aceea, un bărbat voinic, vesel, plin de vervă, întruchipare ideală a artistului latin gata să îmbrățișeze întreg universul. Omul cărunt din fața mea, cu spatele încovoiat și mersul nesigur, seamănă mai curînd cu un modest profesor de solfegii ieșit la pensie decît cu compozitorul celebru pe tot globul. Numai ochii vii, ageri, împrumută o oarecare vioiciune feței îmbătrînite.

Laud Conservatorul livornez, vizitat în ajun, ceea ce socotesc eu c-ar putea să fie o bună introducere la convorbire. Dar Mascagni face un gest de lehamite din fotoliul unde a fost instalat de însoțitorul său.

— Rămîn la părerea mea exprimată mai demult, anume că spre a fi artist creator sau interpret trebuie să uiți tot ce-ai învățat în școală — spune el, nu fără oarecari ezitări între fraze. Gîndiți-vă la copii : ce s-ar întîmpla dacă ei și-ar aminti înaintea fiecărui pas de felul cum au învățat să umble ? S-ar împiedica mereu și s-ar pomeni cu nasul turtit. Ei umblă cu atîta sprinteneală tocmai pentru că au uitat că mersul se învață. Țin minte că, în timp ce compuneam *Cavalleria*, aveam neîntrerupt impresia că aș fi putut s-o compun la fel de bine și cu șase sau șapte ani înainte, pe vremea cînd aveam mai puține cunoștințe teoretice.

— Sînteți cumva adversar al pregătirii teoretice ? — îmi scapă întrebarea nedumerită. Sau vă referiți doar la însușirea ca scop în sine a cunoștințelor teoretice ?

Scanned with CamScanner

— Condamn orice învățămînt care pune stavilă spiritului de inițiativă și elanului creator. Fără școală, limbajul muzicii s-ar dilua, firește, dar școala greșită și prea riguroasă poate să ducă la un limbaj artificial, la primejdia formei depășind conținutul. Cam la ceea ce „înnoitorii" muzicii fac în ultimele două decenii în jurul nostru.

— N-ați fost și dumneavoastră un înnoitor cu o jumătate de veac în urmă ?

— Înnoirea pornea pe vremea mea din inimă, de unde răsare orice muzică. Înnoirile de azi sînt, în bună parte, speculații și elucubrații cerebrale, care îi lasă indiferenți pe auditori.

— Aveți, după cîte înțeleg, o anumită rezervă față de evoluția din ultimul timp a muzicii ?

— Nu am rezerve decît față de manifestările exagerate ale muzicii actuale. Unii dintre compozitorii care experimentează forme și curente înnoitoare sapă o prăpastie prea adîncă între limba scrisă și vorbirea populară a muzicii. Nu mă refer la folclor ; mă gîndesc la identificarea expresiei muzicale cu inima și urechea maselor, cu timpul cînd ea se ivește din imaginația și simțirea creatorilor ei. Ceea ce fac cîțiva dintre compozitorii de azi seamănă, într-o oarecare măsură, cu „romanul" modern, savant fără îndoială, dar la fel de fără îndoială ilizibil de multe ori. Numai puțini artiști au cu adevărat urechea lipită pe bătăile de inimă ale prezentului sau chiar ale viitorului, izbutind să exprime de fapt *noul*. Limba are, firesc, nevoie de gramatică, de care se folosește spre a se face înțeleasă. Dar o limbă care slujește doar de pretext gramaticii și regulelor ei își pierde rostul și sensul, profunzimea de simboluri, într-un cuvînt ; misterul. Cam asta fac unii compozitori moderni, care se plîng că nu sînt înțeleși. I-aș asemăna cu surzii, care afurisesc lumea pentru plămînii ei prea slabi : „Ce plămîni sfrijiți, ce voci anemice !"

MASCAGNI vorbește fără să ridice tonul, fără patosul ce-i caracterizează muzica, de parcă ar repeta lucruri rostite de multe ori, cu toate că nu-i cunosc nici o declarație pe această temă. Îl întreb ce părți anume îi sînt mai dragi din muzica sa.

— Intermezzo din *Cavalleria* și finalul din *L'Amico Fritz* — răspunde fără a sta pe gînduri.

— Deși — mă încumet eu — critica n-a fost tocmai clementă cu *L'Amico Fritz*, operă din care, în ce mă privește, prefer „Aria cireșelor".

Scanned with CamScanner

— Artiștii — spune Mascagni, pe un ton care devine ușor polemic — ar trebui să se solidarizeze împotriva criticilor nepricepuți și răuvoitori, să colecționeze toate inepțiile debitate de ei, așa cum și criticii colecționează poticnelile sau pretinsele poticneli ale noastre, să le publice și să-i denunțe opiniei publice ca pe niște invidioși, care adeseori nu se pricep la artă nici cît cel mai neinițiat spectator. Adevăratul critic, cel care ne ajută în munca de creație și este astfel un agent activ al progresului artistic, trebuie să fie nu numai pregătit excepțional, dar mai trebuie să fie el însuși artist într-o bună măsură, căruia nimic din ce trăiește în univers nu-i este indiferent. El trebuie să se ferească de a condamna ceea ce nu convine felului său de a înțelege arta și să evite a osîndi tot ce nu este pe gustul său. Am cunoscut odinioară la Milano, în redacția unui ziar, pe criticul muzical de care tremurau toți compozitorii noștri. Era un bătrînel miop la propriu și la figurat, cu o bonetă neagră pe scăfîrlia pleșuvă, de care nu se despărțea niciodată. Se temea de curent și ținea mereu ferestrele închise. Biroul lui mirosea a praf și-a șoareci. Cum putea un om ca el să înțeleagă prefacerile petrecute în muzica și arta italiană între 1880 și 1900 ? Pînă și despre *Falstaff* al bătrînului Verdi a susținut că este o lucrare de senilitate ! Nu pricepea nimic, absolut nimic din prospețimea, din îndrăzneala acestei opere, așa cum nu înțelesese nici *Boema* lui Puccini...

Îi spun că am vizitat recent Torre del Lago, unde l-am cunoscut pe Antonio, fiul lui Puccini. Îl rog să-mi vorbească despre fostul său prieten. Îmi povestește, după o pauză, că la sfîrșitul verii anului 1912 i-a făcut o vizită lui Puccini la Torre del Lago. Erau pe vremea aceea deopotrivă de celebri. Chiar dacă vechea lor prietenie nu mai era la fel de activă ca odinioară, amintirea ei continua să-i încălzească pe amîndoi. Simțeau la fel nevoia de a evoca drumul pe care îl străbătuseră și să-și verifice pozițiile estetice.

Puccini l-a invitat pe Mascagni la o vînătoare pe lac. Au rătăcit timp îndelungat pe lîngă malul năpădit de buruieni, pînă aproape de șoseaua spre Viareggio. În drum spre casă i-a surprins o ploaie torențială, care i-a silit să caute adăpost sub niște ruine vechi, de care e plin litoralul. Din cauza norilor și-a ploii nu-și puteau vedea unul altuia fața. Puccini a început să vorbească pe neașteptate despre frămîntările sale și despre migăloasa muncă de studiu și elaborare, despre visul său — nerealizat vreodată — de a scrie o operă atît de perfectă, încît nici o notă să nu mai poată fi clintită de la locul ei fără a compromite armonia întregului.

Scanned with CamScanner

— Era — spune Mascagni — primul semn al crizei prin care trecea Puccini, începutul unei perioade noi în concepțiile sale. Ea avea să ducă în curînd la *Triptic* și la *Turandot*.

AȘ dori să aflu, de încheiere, ce amintiri păstrează din turneul întreprins în România în urmă cu un sfert de veac, să-i mulțumesc pentru autograful pe care mi l-a dăruit pe o poză de grup, dar un discret semn al însoțitorului îmi dă de înțeles că e timpul să mă retrag. Pietro Mascagni se ridică, nu fără ajutorul bastonului și-al însoțitorului său, apoi îmi strînge fără vlagă mîna.

AFARĂ, ceața a început să se risipească. Veseli, pescărușii cheamă prelung și insistent de către mare, unindu-se în mici stoluri, ca să se împrăștie iar, zburînd tot mai sus, spre soarele ce se desprinde din aburii autumnali. *(Livorno, 1942)*

ACOMPANIATOR AL LUI TITO SCHIPA

IN octombrie 1942 am fost, în împrejurări puțin obișnuite, acompaniator la pian al lui Tito Schipa. Marele artist liric italian se afla pe vremea aceea la apogeul carierei sale. Avea o activitate concertistică prodigioasă, ducînd totodată traiul boem al muzicienilor din Roma, Napoli și Milano. Era văzut adesea prin cafenelele sau pe terasele de sub arcadele Galleriei, aceleași pe care le frecventaseră odinioară Puccini, Catalani, Mascagni, Leoncavallo.

Au fost calde după-amiezele acelui octombrie însorit, în care eram călăuzit de un vechi prieten al țării noastre, romanistul Gino Luppi, prin localurile pline de muzicieni. Ne însoțea pictorul Aurel Drăguțescu, stabilit de curînd în Italia, veșnic în căutare de subiecte pentru crochiurile sale delicate.

— Cine e bărbatul de la masa din fund ? — a vrut el să știe într-una din plimbările noastre.

— E Tito Schipa — l-a lămurit profesorul Luppi.

— Sînt tentat să-i fac o schiță de portret — a continuat Drăguțescu.

— Cred că va fi încîntat să-ți pozeze — l-a asigurat romanistul.

Scanned with CamScanner

ÎN acest fel l-am cunoscut pe unul din posesorii vocilor faimoase ale primei jumătăți de secol. Se înapoiase de curînd de la Viena, unde cîntase pe scena Operei de Stat *Rigoletto* și *Mignon*. Avea ochii vii sub sprîncenele stufoase și tăia aerul cu mîna veșnic neastîmpărată, în timp ce pictorul îi schița portretul într-un bloc cu file aspre. Din cînd în cînd arunca o privire furișă la schița ce se pregătea și exclama :

— *Stupendo ! Siete un grande artista !* Stupefiant, sînteți un mare artist.

Tito Schipa își savura cu o grandețe meridională celebritatea. Lumea de la mesele din jur se îngrămădise în spatele nostru ca să urmărească nu atît desenul, cît modelul. Pe neașteptate, probabil știindu-se în centrul atenției tuturor, cîntărețul a prins să tune și să fulgere împotriva lipsei de pianiști din oraș : a doua zi urma să cînte un scurt recital la clubul presei străine, dar nu găsise încă acompaniator pe gustul său. Își dorea unul tînăr, fără nume, în același timp cu o înfățișare atrăgătoare, pe de-o parte ca să nu-l coste prea mult, pe de altă parte spre a-i seconda cuviincios apariția în public. Telefonul acompaniatorului său din Roma era mut de mai multe zile, iar Scala urma să-și inaugureze în aceeași săptămînă stagiunea de toamnă, încît corepetitorii erau angajați în complicatul proces de pregătire a spectacolelor.

Cu îndrăzneala proprie tinereții, m-am oferit spontan să-l scot din încurcătură, asigurîndu-l că deși sînt străin, cunosc repertoriul italian și stilul lui de interpretare.

M-a îmbrățișat cu un larg gest teatral și mi-a spus :

— *Grazie, grazie, mille grazie.*

În ciuda efuziunii sale spontane, nu cred să fi fost convins că-i voi putea fi cu adevărat de folos.

CANZONETTE de Tosti, Denza, di Capua, Tagliafero și o arie din *Amico Fritz* au alcătuit programul recitalului proiectat. Am repetat în aceeași seară în sala de spectacole și conferințe a clubului presei. Cîteva sferturi de oră au fost de ajuns pentru a pune totul la punct ; acompaniamentul nu prezenta dificultăți de ordin tehnic sau stilistic. Cum aveam pe vremea aceea o brumă de experiență dirijorală, am urmărit supus vocea artistului, modul lui de frazare, nuanțele de tempo, cezurile și creșterile dinamice.

Nu-l auzisem încă pe Tito Schipa cîntînd decît pe discuri. Avea un glas limpede și, cu tot volumul uimitor, de o rară finețe. Pianissimele lui catifelate și fierbinți semănau cu o șoaptă ce dezmiardă, fiind susținute de o respirație care părea că nu se mai

Scanned with CamScanner

isprăvește. Zîmbea la cele mai dificile pasaje ; într-una din canzonettele lui Denza era un do acut facultativ, împodobit de o fioritură foarte complicată, omisă pînă și de cei mai mari artiști. Schipa însă însemnase în partitură o coroană deasupra acutei, pe care a atacat-o cu o claritate desăvîrșită, ținînd-o îndelung, poate un minut întreg.

A „ținut-o" e numai un fel de a vorbi, odată ce chipul cum a filat acuta, după ce o luase *di petto,* scăzîndu-i treptat intensitatea, ca s-o crească iar și din nou s-o scadă la un susur egal și moale, ce se confunda cu tăcerea, aparținea acelei arte pe care o cunoscuseră cică Manuel García, Tamberlick, Caruso, Gigli și alți cîțiva, puțini la număr.

Nu era însă numai glasul în sine care captiva și uluia, timbrul lui delicat, dar și plin de vigoare ; nu era nici doar tehnica perfectă de belcanto, care elimină din emisiunea vocii orice asperitate ; ci mai era profunda simțire „romantică", niciodată depășind emoția controlată a confesiunii directe, care colora într-un fel de neconfundat interpretările lui Tito Schipa pe estrada de concert.

Amintirea acestei arte cizelate pînă la cel mai neînsemnat detaliu m-a urmărit mult timp și mi-a tăiat pofta de a auzi alți tenori.

După repetiție, i-am spùs lui Schipa :

— Este rîndul meu să fiu uimit, așa cum ați fost dumneavoastră de arta lui Drăguțescu. De asta, repet și eu, *stupendo, veramente stupendo, siete un grande artista !*

ÎN pauza recitalului de la clubul presei străine au venit să-l vadă pe Tito Schipa dirijorul George Georgescu cu soția, acompaniați de reprezentantul nostru diplomatic la Milano. L-au solicitat pe cîntăreț să apară după cîteva zile și la o recepție a consulatului general al României, unde să repete o parte a programului său de canzonette. Schipa a acceptat cu dragă inimă și, astfel, l-am mai acompaniat cu aceleași melodii.

La recepția consulatului nostru a participat și compozitorul Alfredo Casella, aflat tocmai la Milano, ca și unul din marii dantologi ai acelei perioade, Ernesto Trucchi, căsătorit cu o brăileancă, fostă cîntăreață în tinerețe. Prezența lor a contribuit la închegarea unei atmosfere de însuflețire în jurul lui Tito Schipa.

A cîntat șase canzonette, pe care le stabiliserăm în prealabil. Aplauzele au fost însă atît de insistente, încît a trebuit să-și continue programul cu alte trei piese. Cum suplimentul acesta nu fusese prevăzut, nu luase cu sine partiturile lor, astfel că m-a

Scanned with CamScanner

obligat să-l acompaniez după ureche, ceea ce n-a fost ușor. Nu prea mai știu dacă armoniile improvizate de mine au fost potrivite sau nu, știu doar că interpretarea cîntărețului n-a fost știrbită de stîngăciile mele.

Cînd îmi închipuiam că recitalul a luat sfîrșit, a urmat surpriza : invitații doreau să-l audă pe Tito Schipa și în cîteva arii de operă. Noroc că Scala nu era departe de consulat, iar Casella, ca un bun coleg, a dat personal o fugă să aducă extrasele de pian indicate de Schipa.

Casella l-a acompaniat pe Tito Schipa, alternat de mine, încă vreo oră. Într-o scurtă pauză, notîndu-mi indicațiile date de cîntăreț, am fost pozați de un fotoreporter al ziarului *Corriere della Sera.*

— Sînt sigur că într-o bună zi vei publica poza noastră sub titlul „Am fost acompaniatorului lui Tito Schipa" — mi-a spus cîntărețul.

O fac, de fapt, după cîteva decenii, cu sentimentul de afectuoasă gratitudine pentru bucuria de a fi putut colabora — fie și numai două seri — cu unul dintre ultimii mari reprezentanți ai belcantului italian. *(Milano, 1942)*

SIHASTRUL DE LA JÄRVENPÄÄ

SCRIITORULUI Mika Waltari îi datorez vizita pe care i-am făcut-o, în toamna anului 1943, lui Jean Sibelius la Järvenpää. El l-a înduplecat pe compozitorul național al Finlandei, aproape octogenar la data aceea, să mă primească pe-o jumătate de oră.

Sibelius trăia mai demult într-un fel de sihăstrie, departe de tumultul vieții. Vila Aino, denumită după soția sa, se afla pe malul unuia din zecile de mii de lacuri ale țării. Clădirea de piatră și lemn răsărise între pini și tufișuri sălbatice. Deslușeam printre crengi, din fereastra încăperii unde fusesem primit, oglinda mării apropiate : un soare sleit clipea alb în imensa suprafață lichidă de pe zare.

Cu toată ușurința ce-o dobîndisem pe vremea aceea în relațiile cu oamenii, am fost intimidat de-a binelea de masiva siluetă a compozitorului croită parcă din bazalt, de craniul pleșuv și privirea sa penetrantă. Nu semăna de fel cu portretul pe care i-l pictase Akseli Gallén-Kallela la sfîrșitul secolului trecut. Portretul acela înfățișa

Scanned with CamScanner

un tînăr pletos, cu alura visătoare a ultimilor artiști romantici, în timp ce compozitorul în a cărui casă mă aflam avea o față gravă, supradimensionată, cu tridentul concentrării între sprîncene, încît semăna cu o mască antică.

„Nu, marele Pan n-a murit!" mi-am spus, neștiind cum să încep o convorbire, care nici pe alte meridiane nu se leagă prea ușor, darmite în temperaturile scăzute ale Scandinaviei!

Am izbutit, totuși, să-i explic lui Jean Sibelius că intenționez să scriu despre el o monografie *, că poemul său simfonic *Finlandia*, uvertura *Carelia* sau *Vals trist* sînt cunoscute și la noi, unde se bucură de succesul meritat.

Pe fața maestrului am surprins amăgirea unui surîs abia cînd a aflat că versiunea integrală a *Kalevalei* a apărut și în românește. I-am spus că versurile epopeii naționale finlandeze au perfecțiunea alexandrinului francez: simți neîncetat în ele vîrtejul inspirației. Așa cum îl simți și în poemul simfonic *Finlandia*, m-am grăbit să adaug, această mărturie romantică a unui generos elan patriotic. Descoperi în clocotul armoniilor ei lacurile, stîncile, pădurile, peisajele Finlandei, pe care muzica te face să le îndrăgești înainte de a le fi văzut.

— Eu am schimbat mereu emoția descoperirii unui peisaj în creație — a recunoscut Sibelius. Consecința emoției a fost, de fiecare dată, o piesă în care doream să exprim direct, fără ezitări, sentimentele iscate de contactul cu natura. Cred că arta are rostul de a preciza dimensiunile și esența universului fizic și moral în conștiința noastră. La fel ca vracii din vechile noastre legende, artistul săvîrșește un act magic atunci cînd, în opera sa, recreează universul. În acest fel, ceea ce a fost arbitrar și haotic împrejurul nostru nu se mai refuză apercepției noastre. Procesul curgerii timpului este oprit de artist, care îl fixează și organizează. Prin intermediul artei, realitatea se integrează în economia vieții noastre sufletești, iar natura, pe care altfel n-o putem cuprinde în întregime, devine obiect de meditație, cunoaștere și încîntare. În tinerețe am avut de multe ori impresia că muzica mea este o răzbunare împotriva a tot ce nu puteam cuprinde cu brațele și cu mintea.

În timp ce-l ascultam, mă gîndeam la numeroșii adversari pe care acest colos al simfoniei postromantice i-a avut și-i mai are pe tot globul. În vreme ce o parte a criticii se entuziasmează per-

---

* Monografia a apărut abia după mai bine de două decenii de la întîlnire, sub titlul *Jean Sibelius, Viața și opera*. București, 1965.

Scanned with CamScanner

manent de calităţile muzicii lui, alţii — în frunte cu René Lebowitz — îi contestă orice merit.

Ca şi cum mi-ar fi citit gîndurile, Sibelius îmi spune că este dreptul publicului de a se opri la ceea ce-i place şi de a respinge tot ce nu-i convine. Aş fi dorit să aflu cum priveşte un muzician postromantic curentele înnoitoare, ce anume a reţinut din ele şi cum vede viitorul muzicii.

— Cînd ai trăit aşa de mult cît am trăit eu — a sunat răspunsul maestrului — şi ai asistat la apariţia, la afirmarea şi la dispariţia atîtor teorii, mode, curente şi orientări, înclini uşor să nu iei o poziţie prea rigidă, ci să cauţi ceea ce e mai bun peste tot unde găseşti. Procedînd în felul acesta, ajungi curînd să descoperi că aproape toate „şcolile" muzicale, pînă şi acelea ale căror idei şi metode nu le aprobi, conţin în ele ceva bun. Dacă aş mai fi o dată tînăr, dar înarmat cu experienţa pe care am dobîndit-o între timp, cred, de pildă, că aş aprecia într-o măsură mult mai mare muzica lui Wagner decît am făcut-o pe vremuri...

DE fapt, talentul lui Jean Sibelius constă în ineditul mijloacelor de înveşmîntare a ideilor sale muzicale, într-o mare libertate a formei şi în bogăţia ferită de tiparele convenţionale ale melodiei, chiar dacă Beethoven Brahms, Bruckner i-au marcat gîndirea. Din haosul curentelor şi orientărilor contradictorii, îndeosebi al avangardei formaliste din Occident, el s-a priceput să împrumute numai ceea ce convenea structurii sale artistice, fără să renunţe vreodată la propriile concepţii.

Sibelius şi-a compus opera stăpînit de convingerea că orice artă adevărată are rostul de a da oamenilor o conştiinţă mai profundă, că operele de durată nu izvorăsc decît dintr-o experienţă personală.

— Orice artă este autobiografică — îmi spune. Ea purcede din noi, tălmăcindu-ne. Lumea se oglindeşte în creaţia noastră, în felul cum vrem noi s-o vedem. Iar felul nostru de a vedea rezultă din amestecul moştenirii tradiţionale şi conservatoare cu eforturile de reformă şi progres. Eforturile acestea, care împrumută o permanentă prospeţime personalităţii creatoare, alcătuiesc contribuţia cea mai însemnată a creatorilor la evoluţia mijloacelor de expresie artistică. Datorită lor izbutim să fim contemporani cu epoca în care scriem şi captăm ecoul amplificat al mentalităţii, al sensibilităţii timpului nostru. Nici cele mai precise hărţi geografice sau planşe anatomice nu sînt mai *reale* ca o operă de artă. Ea este un moment nepieritor al conştiinţei universale.

Scanned with CamScanner

Aş dori să cunosc motivele pentru care Jean Sibelius a amuţit după *Simfonia a VII-a,* retrăgîndu-se în ceea ce presa occidentală a numit „tăcerea de la Järvenpää". Oare se poate da crezare opiniei lui Harold E. Johnson despre existenţa şi a unei a opta simfonii ? Dacă ea a existat într-adevăr, manuscrisul ei nimeni nu l-a văzut vreodată, probabil fiindcă — dacă a fost cumva începută — nicicînd n-a fost terminată. Cu toate acestea, zvonul că ea ar fi pe cale de a fi cîntată ba la New York, ba la Londra, ba chiar la Helsinki, a circulat timp îndelungat.

Oricît m-am frămîntat să aflu la repezeală o formulare potrivită curiozităţii mele — şi a atîtor admiratori ai muzicii lui Sibelius —, n-am reuşit să dau peste un mod cuviincios de întrebare. Dar, chiar şi fără aceasta a opta simfonie, în pofida unei atît de lungi tăceri, muzica lui Jean Sibelius rămîne vie, fiindcă răspunde unei afinităţi naturale cu ascultătorii de pretutindeni, îndeosebi tonului general al vieţii din Occidentul scandinav şi anglosaxon.

Sibelius şi soţia sa au rămas la geamul imens cît un întreg perete pînă am urcat în maşina cu care venisem de la Helsinki. Nu ştiu dacă se uitau după mine sau urmăreau cum aleargă frunzele moarte pe pămîntul umed al grădinii.

MI-A scris în 1957, după moartea lui Sibelius, doamna Katerina Ilves — a treia dintre fiicele compozitorului, pe care o cunoscusem tot datorită lui Mika Waltari, la Turku —, că înainte de sfîrşit cu cîteva zile, Sibelius s-a simţit atît de slăbit, încît n-a mai fost în stare să-şi facă obişnuita plimbare de dimineaţă prin grădină, culcîndu-se mult mai devreme decît altădată. Totuşi, în ajunul morţii, şi-a revenit subit. În timpul ultimei sale plimbări printre copacii de pe malul lacului, s-a mai putut bucura de cocorii care zburau foarte jos.

— I-am putut vedea şi auzi de aproape — a relatat el intrînd în casă. Iată păsările dragi ale tinereţii mele.

Aflînd de moartea lui, mi-am adus aminte că, la sfîrşitul vizitei ce i-o făcusem la Järvenpää, îi pusesem o banală întrebare de gazetar intimidat :

— Care este dorinţa dumneavoastră cea mai fierbinte ?

— Să trăiesc pururea, ca iarba — a fost răspunsul artistului.

Jean Sibelius trăieşte, de fapt, prin muzica sa fără vîrstă, de-a pururea, ca iarba, ca stînca, şi ca lacurile Finlandei, pe care le-a iubit cu înverşunare. *(Helsinki, 1943 — Bucureşti, 1965)*

Scanned with CamScanner

NU atît calitatea vocii seducătoare a conferit Giovannei Gassion — devenită Edith Piaf — celebritatea de care s-a bucurat în Franța și peste frontierele ei, cît tensiunea și pregnanța simțirii. *„E muzică din creștet pînă-n tălpi"*, spunea despre ea Jean Cocteau, care a socotit-o cea mai aleasă interpretă a șansonetei franceze din acest secol. Tălmăcirile ei izvorau din puterea ascunsă a pasiunii, exprimată cu întreaga dăruire de care e capabil un artist. Și nu un artist oarecare, ci unul cu rădăcinile adînc înfipte în caldarîmul parizian, în trotuarul pe care Edith Piaf a văzut lumina zilei în 1915, pe strada Belleville, unde maică-sa aștepta ambulanța întîrziată.

Întreaga ei copilărie a fost un fel de farsă tragică. Copil al străzii, Edith Piaf a crescut departe de decorul încărcat de sugestii al Orașului lumină : i-a cunoscut, în anii de început, doar cartierele sărace, periferiile cu totul diferite de fastul și eleganța feerică a marilor bulevarde.

Aceste cartiere sărace le-a cîntat ea mai tîrziu, în șansonetele sale *Le Vagabond* și *Y' a pas d'printemps,* în multe altele care evocă viața vagă și obscură, monotonă și ternă a periferiilor de metropolă, unde cîntecul este singura consolare a oamenilor obidiți de cruzimea existenței. Departe de a fi pesimiste, șansonetele acestea vorbesc de miraculoasa putere de vindecare a vieții, de mijloacele de tămăduire aproape nelimitate de care dispune sufletul omenesc.

Edith Piaf a alimentat, prin cîntecele sale, speranțele și năzuințele semenilor săi, le-a sporit neîncetat optimismul și le-a ridicat tonusul vital.

„Cînd o ascult pe Edith — mărturisea Yves Montand — *sînt capabil să înfrunt orice risc"*. Un neîntrerupt risc a fost și copilăria viitoarei cîntărețe : la patru ani și-a pierdut cu desăvîrșire vederea, pe care a redobîndit-o pe neașteptate și fără intervenție medicală ; la zece ani a suferit de o boală nediagnosticată, de care s-a vindecat singură ; la cincisprezece ani cînta prin cazărmi pentru soldați, care o luau adesea peste picior pe zgribulita Giovanna. „Pe vremea aceea — și-a amintit Piaf în *Memoriile* publicate în 1958, în culmea celebrității — *îmi era mereu frig și foame*". Trebuia să cînte spre a-și asigura pîinea de fiecare zi. Știa să cînte frumos, pe glasul ei necopt încă, despre întîmplări vechi și noi, dar toate legate de oameni simpli, despre setea lor de fericire, de dragoste și prietenie,

Scanned with CamScanner

de căldura unui cămin. Încet-încet, liniștea se întindea peste auditorul cucerit de patima cu care adolescenta cînta : melodiile ei li se păreau tuturor un alint, erau culese parcă din zările nemărginite ale străvechii Luteții și stăruia în ele o tandră melancolie.

Ascultătorii au aflat mereu în cîntecele acestea îndemn, încurajare, consolare. Ele n-au îmbătrînit și nu s-au demodat nici astăzi, poate fiindcă s-au ivit dintr-un simț concret al prezentului, al omului și preocupărilor sale zilnice. Ele pătrund în suflet și ne urmăresc timp îndelungat cu poezia lor insinuantă.

LA douăzeci de ani, anonimă încă, Edith Piaf cîntă prin cazărmi, taverne și la colțuri de stradă. La colțul bulevardului Mac-Mahon a auzit-o, într-o seară din primăvara anului 1953 — o seară transparentă, cum sînt serile la sfîrșit de primăvară la Paris —, Louis Leplée, proprietarul unui cabaret la modă. Datorită lui a debutat una din cele mai spectaculoase aventuri ale șansonetei franceze : cucerit de patima ce se revărsa ca o lavă din cîntecul fetișcanei mărunte și firave, care părea că mustră cu o dureroasă vehemență viața pentru toate cruzimile ei, Leplée a angajat-o în cabaretul său. Cîntăreața fără nume i s-a părut o vrabie ce-și debitează jalea pe un trotuar parizian. De aici și pseudonimul pe care i l-a dat spontan : *Piaf* — Vrăbiuța.

La Môme Piaf, care avea mai de mult și glas, și talent, și dragoste de cîntec, a dobîndit în sfîrșit și o identitate, odată cu indispensabila rampă de lansare constînd dintr-o estradă nu mai lată de un metru și jumătate.

Cu văpăi de lună pe față, iscate de fîșia oblică a unui reflector, artista fără nici o biografie a ridicat în picioare asistența blazată a cabaretului. *„Ce magică virtute e sinceritatea,* scria a doua zi despre ea un cronicar. *Trăiești împreună cu Piaf tot ce cîntă, de parcă tu însuți ai cînta“.*

Din seara aceea de primăvară a anului 1935, cariera „vrăbiuței“ a fost un necurmat șir de succese și triumfuri. Piaf răspundea întocmai așteptării ascultătorilor, restituindu-le emoțiile, visurile, întristările trecătoare. Drumul ei părea asigurat, datorită grijii ce i-o purta Leplée, primul ei impresar. Dar Leplée dispăru curînd, asasinat în împrejurări misterioase, iar Piaf fu nevoită s-o ia din nou de la capăt. Avea, oricum, un pseudonim ce i se potrivea, avea și cîțiva compozitori gata s-o sprijine. Apăru pe scene de music-hall, prin caberete și la microfon, popularizînd șansonete care au intrat în fondul „de aur“ al genului, ca *L'Étranger, L'Accordéoniste, C'est lui que mon coeur a choisi, Le Petit Monsieur triste.* Prin încărcă-

Scanned with CamScanner

tura lor emoțională ele iscau un complex de senzații, odată cu o profundă palpitație a simțirii.

Într-un interviu dat după ultima conflagrație mondială, Edith Piaf era de părere că *„viața, unică și nefragmentată, nu poate fi relatată decît prin cîntec"*. Repeta, fără a-și da seama, ceea ce spunea cam tot atunci, într-un poem al său, Paul Eluard.

Un comentator al celebrei șansonetiste este de părere că majoritatea pieselor cîntate de ea tălmăcea singurătatea omului captiv al metropolelor moderne, o singurătate amăgită pe cîteva clipe de iubire. De iubirile fără „mîine" ale marilor orașe cu viață febrilă, unde trenurile, avioanele, pacheboturile debarcă fără întrerupere călători solitari. Ei vin de departe și se duc departe, după o zi sau după o săptămînă, lăsînd în urma lor dîra unor orizonturi străine, suspinul unui regret sau amintirea unei confesiuni.

AM auzit-o pe Edith Piaf la Paris, în 1943, în Place Pigale, nu departe de Moulin Rouge. Deși cunoscută la data aceea, invitată să cînte pentru prizonierii francezi și englezi din lagărele de pe continent, ea continua să apară pe străzi și prin piețe, cu acordeonistul după ea, cîntînd o jumătate de ceas pentru trecători, deoarece dorea să rămînă între oameni, în mijlocul lor, într-o comuniune desăvîrșită cu lumea ambiantă, cu Parisul care-i era atît de drag.

Era înconjurată de aureola miracolului muzicii ; un miracol aproape fără seamăn în șansoneta franceză. El se datora felului cum Edith Piaf se dăruia ascultătorilor săi. Pe un glas cînd răgușit de desperare, cînd dezmierdător ca violoncelul, cînd surd parcă în clipele de tristețe, dar vibrînd fără încetare de simțire intensă, ea își povestea de fiecare dată propria viață.

O viață de luptă, dezamăgiri și renunțări, de iubiri și speranțe înșelate, din care nimic n-a regretat, cum mărturisea în șansoneta *Non, je ne regrette rien.*

De îndată ce se lăsa noaptea — zi de lucru pentru multe mii de parizieni —, Edith Piaf cînta prin cabarete, baruri, music-halluri sau pe stradă : la colțul muzeului Cluny, pe locul unde murise Adrienne Lecouvreure, în piațeta unde jucase faraon cavalerul Des Grieux, în Cartierul latin.

Mică și pirpirie aproape, chiar după turneele ei triumfale prin lume, purtînd o rochie simplă, cu un trandafir roșu în dreptul inimii, glasul pătrunzător, gesturile necăutate, ochii vii m-au tulburat. Deși cînta cu o siguranță de neclintit, nimeni nu bănuia la data aceea celebritatea mondială ce-o aștepta după 1945. Piaf tulbura, deoarece cînta despre Paris, despre ceața violetă agățată în cren-

Scanned with CamScanner

gile platanilor din grădina Luxembourg, despre foburgurile figurînd doar cu litere microscopice în ghidurile albastre, despre trecătorii veşnic efervescenţi, îndrăgostiţi mereu, ba de un vis, ba de o idee, ba de o făptură.

Stăpînă pe un timbru şi un stil personal, Edith Piaf şi-a cucerit un renume cum rar s-a mai văzut în acest secol. A fost una dintre cele mai mari, poate chiar cea mai mare interpretă a şansonetei franceze. Cocteau pretindea că este cu neputinţă să existe în acest gen ceva mai mult şi mai bun ca Piaf.

În anii de război, uitînd de ocupaţie, de foame şi frig, de umilinţele fără număr, francezii au învăţat de la Edith Piaf să spere. Seducătoare prin simplitate, emoţionantă prin dăruire, ea şi-a încurajat mereu ascultătorii, le-a cîntat despre iubire, despre fericirea ei intensă, despre vîrtejul înzorzonat al balurilor de cartier, despre pace şi prietenie, despre oameni şi viaţă. *(Paris, 1943 — Bucureşti, 1983)*

„INMORMÎNTARE LA PĂTRUNJEL"

CU Theodor Rogalski — simpaticul Toto cum era răsfăţat de toţi, pe care-l cunoscusem cu ocazia unui concert dirijat în 1936 la Cluj —, m-am împrietenit după 1940, în birourile Radiodifuziunii. Răspundea pe vremea aceea de emisiunile muzicale şi literare împreună cu scriitorul G. D. Mugur şi poetul Vasile Voiculescu. La micul bufet de la parterul clădirii, ne întîlneam adeseori la o cafea şi-o şuetă.

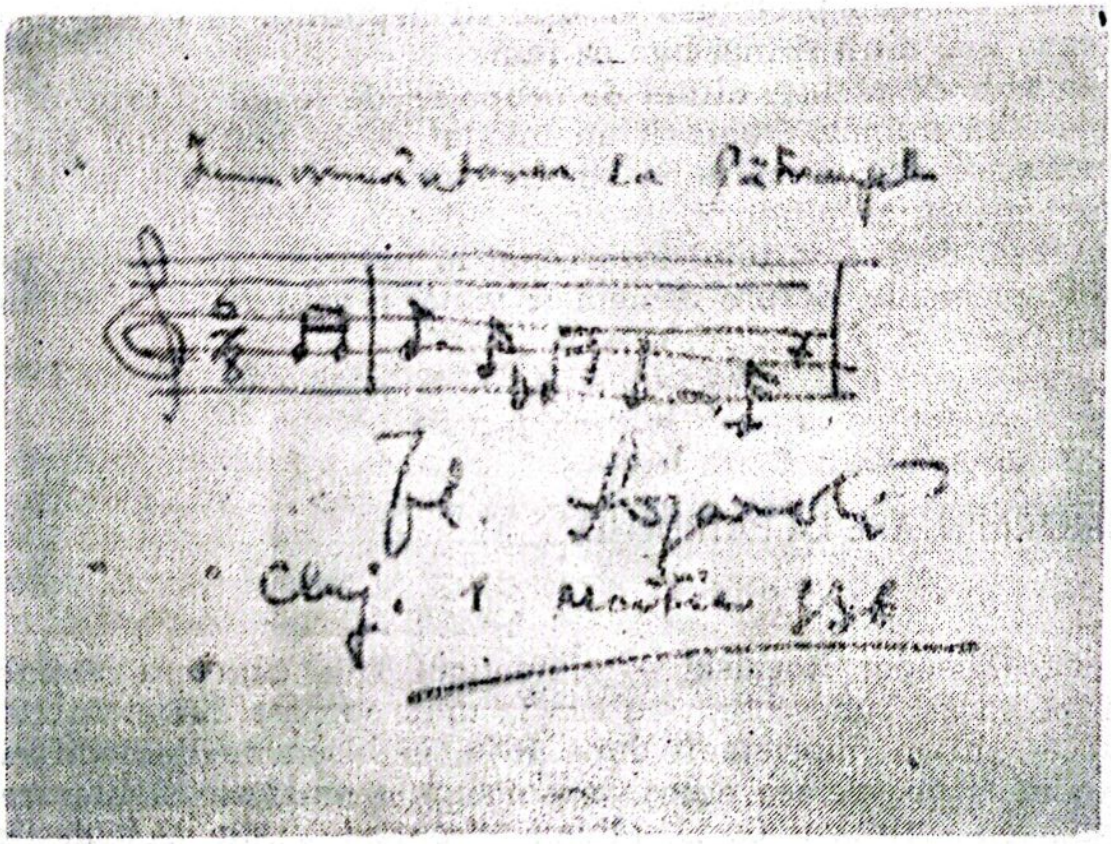
Îndeosebi în şuete era imbatabil Toto Rogalski. Ştia o mie şi una de întîmplări hazlii, anecdote cu tîlc, detalii pitoreşti din viaţa muzicienilor şi-a artiştilor bucureşteni. Cei mai mulţi se perindaseră prin faţa lui în redacţia literar-artistică de pe fosta stradă general Berthelot, azi strada Nuferilor.

Cîte ambiţii şi orgolii nu s-au ciocnit peste masa lui Rogalski, ca să triumfe de fiecare dată tactul său plin de voioşie firească, stenică şi permanentă. Voioşia asta era cu atît mai preţioasă cu cît nu se hrănea din realitate. Rogalski muncea de zor, în schimbul unui modest salariu de dirijor şi director muzical, trata cu compozitori, artişti vocali şi instrumentişti, sorta discurile de patefon, angaja tarafuri pentru emisiunile de muzică populară, alcătuia programul săptămînal şi răspundea de tot ce avea sunet muzical în

Scanned with CamScanner

cele zece ore de emisiuni zilnice ale fostului post de radio București și România.

Să-i fi rămas, în aceste condiții, timp și pentru preocupări creatoare ? Cine poate să răspundă, odată ce Rogalski nu s-a plîns nimănui, n-a reclamat nimic pentru sine, nu mi s-a părut niciodată nemulțumit.



ÎNTR-O încercare de situare a lui Theodor Rogalski între contemporanii săi, unii sînt înclinați să-l socotească un creator de mai puțină importanță. Eroarea de optică e pricinuită de numărul mai redus al lucrărilor sale, care se încadrează în tonul firesc al curentului național de compoziție dintre cele două războaie. Dacă în aceste puține lucrări a pus mereu un mare preț pe inspirația melodică autonomă, a găsit de fiecare dată și armonizarea cea mai proprie, înrudită cu spiritul folclorului, dar niciodată covîrșită prea mult de el. Apela la tot ce modurile vechi și populare puteau să adauge coloritului unei compoziții. Suita *Paparudele* și *Înmormîntare la Pătrunjel* e un mic giuvaer, capodoperă în miniatură a muzicii românești ; de o minunată fantezie și mlădiere, ea aparține părții mai bune din creația compozitorilor noștri aparținători generației descoperitorilor sensibilității caracteristice unei arte „naționale".

Scanned with CamScanner

De fapt, atît de talentatul Theodor Rogalski a fost un miniaturist, şi nu fiindcă i-ar fi lipsit suflul simfoniştilor. Studiase la Lipsca, iar la Paris îl avusese profesor pe Vincent d'Indy, încît era înzestrat pentru o creaţie de largă respiraţie. Era însă în el o înclinaţie firească spre lucrul mărunt, acea *drobna prače* a cehilor, care răspunde spontan sentimentului trăit, emoţiei ce se vrea aplicată la expresia artistică şlefuită printr-o tehnică bună. A folosit cu aceeaşi sinceritate suspinul liric şi tifla hazului, împletindu-le într-un singur glas, în care răsună intim şi fermecător accentul visării romantice, cu neputinţă de disociat de constituţia sa artistică.

CRED că Theodor Rogalski s-a stins nemulţumit de viaţa şi munca sa. Cu toată îndreptăţirea de altfel, odată ce condiţiile timpului cînd şi-a ales cariera de compozitor nu erau încă destul de prielnice afirmării unei vocaţii artistice împotriva obstacolelor numeroase. Reuşita, onorurile, titlul de artist emerit i-au venit tîrziu, după ce viaţa îl uzase şi boala îşi desăvîrşise într-însul perfida lucrătură.

Toto a fost o fire blîndă, impresionabilă, slabă chiar în faţa adversităţilor şi dificultăţilor. El, care deslușea substanţa de mister a cîntecului pînă şi din vuietul de proaspătă metropolă al Bucureştiului, semăna cu trubadurii medievali care, în teaca spadei lor, aveau înfiptă o floare în loc de armă. Iar fără spadă — „spada" pe care Mihail Jora, bunăoară, o mînuia cu atîta iscusinţă, recomandînd-o stăruitor şi confraţilor săi —, artistul creator a fost timp îndelungat un copil al nimănui, de care nu avea grijă decît cel mult norocul şi întîmplarea. Toto Rogalski nu-şi dăduse însă întîlnire cu ele. Dar chiar de-şi dădea, ele l-ar fi ocolit într-o existenţă plină de atîtea contrarietăţi şi capitulări.

Cu prilejul morţii lui, *Înmormîntare la Pătrunjel* li s-a părut multora epitaful compozitorului însuşi la căpătîiul operei sale neterminate. *(Bucureşti, 1953)*

SIMFONIILE LUI SIGISMUND TODUŢĂ

OBIECTIVITATEA şi măsura, cărora li se adaugă o sensibilitate acută faţă de orice manifestare creatoare, conferă opiniilor compozitorului clujean Sigismund Toduţă garanţia imparţialităţii.

Scanned with CamScanner

Nu e ușor să-l faci să vorbească, dar la întrebarea, care ar fi — după părerea sa — culmea simfonismului românesc, răspunsul, preparat printr-o lungă introducere, n-a întîrziat decît o clipă :

— În accepția mai largă a termenului, simfonia este cea mai complexă cucerire a muzicii europene. Înțelegerea ei, ca gen și formă, e condiționată de o întreagă succesiune de fenomene, marcate de capitolele istoriei culturii și de cele mai însemnate polarizări ale istoriei muzicii universale. O orientare sigură în capitolul bogat al omofoniilor, oglindă a trăsăturilor melodice particulare cristalizate de-a lungul veacurilor de vicisitudinile și momentele luminoase din viața popoarelor, presupune cunoașterea aprofundată a curentelor umaniste din Renaștere și înflorirea simultană a muzicii vocale polifonice ; presupune, de asemenea, cunoașterea iluminismului științific, secondat de aspirațiile estetice ale barocului muzical ; a curentelor sociale inițiate de evenimentele de la 1789, care au pătruns în creația școlii vieneze ; presupune cunoașterea noii concepții despre lume propusă de progresul științelor pozitive, cu dezvoltarea romantismului din veacul al XIX-lea. Iată prolegomenele indispensabile înțelegerii simfonismului românesc. Primul muzician al nostru care și-a dat pe deplin seama de complexitatea acestui fenomen de cultură și a descifrat semnificația evenimentelor unei epoci, dezlegînd misterul unor sfere nepătrunse încă în domeniul frumosului muzical, este George Enescu, așa cum el ne apare în cele trei simfonii ale asle.

Doream să aflu care este, după Toduță, noutatea simfoniei contemporane, gen socotit de mulți ca fiind „epuizat" prin experiențele romantice și postromantice.

— Nu există nici forme demodate, nici forme epuizate în muzică. Madrigalul, forma vocală polifonică a secolului al XVI-lea, a cunoscut o nouă tinerețe în secolul următor sub aspect solistic acompaniat. Spiritul formei supraviețuiește și azi, iar cunoașterea mai temeinică a formelor ar putea să ducă, cred, la un nesperat impuls pozitiv în creația corală românească a zilelor noastre. Fuga, preludiul și passacaglia, formele instrumentale preferate în perioada barocă, au reintrat — investite cu un nou conținut — în muzica romantică și contemporană, împrumutîndu-i forță și dinamism prin virtualitățile lor polifonice. Simfonia, ca formă de expresie, n-a fost și nici nu va fi prea curînd epuizată. Am putea vorbi mai curînd de epuizarea și sleirea forțelor de creație ale anumitor autori sau ale anumitor curente. Se întîmplă destul de des ca ideile unui compozitor să fie prea anemice spre a putea da viață unei simfonii. Hipertrofia formei și orchestra mastodont a postromanticilor pot fi

Scanned with CamScanner

considerate ca simptome ale unei maladii afectînd cel mult un autor sau un anumit grup de muzicieni, nu însă simfonia în sine, care conține surse multiple de noutate.

COMPOZITORUL Toduță s-a transformat, de astă dată, în profesorul de conservator care explică și detaliază, disecă și sintetizează, pentru o cît mai bună înțelegere a subiectului.

— Noutatea se poate obține prin *sintaxa muzicală,* care, asemenea sintaxei oricărui limbaj, urmează legile transformării permanente, la fel ca toate organismele vii. Elementele noi, cu nuanțe inedite, sporesc capacitatea de articulare a ideilor, noile tonuri conferă o plasticitate proaspătă limbajului. *Forma,* concepută ca un cadru al extensiunii unui op în timp și spațiu, este legată și determinată de conținut, ducînd la aspecte cu desăvîrșire noi. *Mijloacele de fonare* sînt un factor de asemenea nou în simfonismul contemporan. Dacă am fixa materia sonoră în limitele simfoniei clasicilor vienezi, am reduce arta muzicală la un singur ton. Ca și cum am încerca să limităm întreaga artă plastică la marmura lui Michelangelo, Bernini sau Canova. În acest caz, frumusețile bunăoară ale lui Grünewald întruchipate în lemn, minunatele sticle de Murano, porțelanurile de Limoges, materia feroasă din care s-a turnat „Coloana infinită" a lui Brâncuși n-ar mai constitui valori artistice. Este aproape infinită perspectiva exploatării timbrurilor fonice : ansamblurile camerale, coardele asociate cu bateria, lemnul și bateria, la care se adaugă seria fără sfîrșit a instrumentelor cu vibrație sincronă, noile efecte mecanice, ca și multe altele sînt o sursă neexploatată încă suficeint. Și, de încheiere, să nu uităm *ethosul* propriu școlilor muzicale naționale. Mijloacele de expresie menționate pot să vehiculeze *idei,* care aparțin, prin esența lor, contemporaneității. Subiectele literare, pozitive sau negative, pot fi mobilul unor creații simfonice, ele pot să determine fondul nou, contemporan al unei simfonii. Mai presus de toate însă, *omul contemporan,* cu aspirațiile și idealurile sale noi, eroul situat în centrul preocupărilor creatoare.

AM căutat să aflu ce anume a urmărit Sigismund Toduță, ca idee și limbaj, în trilogia sa simfonică.

— Epoca în care trăim este frămîntată de prefaceri cu perspective nebănuite, urmate de consecințe incalculabile — a continuat lămurirea. Cutremure istorice zguduie din temelii încheieturile secolului. Cruciadele, Reforma, Războiul de o sută de ani

Scanned with CamScanner

ne apar azi, cu toate semnificaţiile lor imense, nişte infime cute, în comparaţie cu mişcările tectonice intervenite în structura lumii contemporane. Se prăbuşesc mituri, apar noi constelaţii, timpul acoperă cu vălul uitării măririle vremelnice, noi faruri călăuzesc omenirea spre punctele cardinale ale viitorului. Avid de înnoiri, Voltaire s-ar bucura desigur de bogăţia şi tumultul timpurilor de azi. Dar, în toiul uriaşelor transformări la care asistăm, se pare că anumite valori sînt compromise de curentele antiumaniste, care aduc ştirbiri dureroase conştiinţei morale. Trilogia mea simfonică îşi propune să fie o pledoarie pentru restituirea integrală a purităţii morale a omului, un omagiu adus de autor semenilor săi din lumea întreagă. Cele trei simfonii dezbat, sub aspecte diferite, o singură teză : *Simfonia I* are drept subiect procesul de tranziţie de la coşmarul contradicţiilor la idealurile măreţe, la angajarea tuturor forţelor spiritului în lupta vieţii. *Simfonia a II-a* concretizează subiectul, situînd în centrul acţiunii personalitatea admirată şi venerată a lui George Enescu, întruchipare a valorilor morale ale omului şi simbol al celor mai alese calităţi proprii artistului român. *Simfonia a III-a* recheamă profilul omului antichităţii romane, investind persoana poetului Ovidiu cu semnificaţii de simbol. Cele trei capitole ale acestei simfonii — apogesul ascensiunii, prăbuşirea şi surghiunul, urmate de triumful geniului — ilustrează osînda oarbă peste care se suprapune triumful dreptăţii, forţa geniului care şi-a scuturat de-a lungul secolelor cătuşele condamnării. Limbajul trilogiei derivă din planul creaţiei poetice, căutînd să construiască o progresie logică între fond şi formă. Caracteristicile acestui limbaj se constituie din termenii complexului de bunuri „definitive". Aşadar, din capitolul niciciînd epuizat al tradiţiei. Conceptul tonal a fost lărgit substanţial prin prezenţa valorilor monotonale, atonale şi politonale. Valorile raţionale — dodecafonice — ca fenomene complimentare, derivate din dezagregarea cromatică (în *Simfonia a III-a), i*lustrează cadrul sistemelor tonale care primesc la rîndul lor un asociat de preţ în intonaţiile modale-cromatice. În *Simfonia a III-a* sînt prezente tiparele necesare evocării lumii antice. *Simfonia a II-a* vădeşte trăsăturile intonaţionale tipice discursului rostit la căpătîiul marelui dispărut George Enescu. *Simfonia I* creşte din inflexiunile melodice ce constituie coordonatele intonaţionale proprii muzicii româneşti.

MAESTRUL s-a înfăşurat iar în tăcerea ce-i este proprie, ca Ovidiu în toga sa la Pontul Euxin ! *(Cluj, 1957)*

Scanned with CamScanner

MARȚIAN NEGREA ȘI VIITORII COMPOZITORI

SCOPUL educației muzicale profesionale este, pe de o parte, însușirea elementelor la zi ale limbajului muzicii, pe de altă parte, orientarea creatorilor către preocupările fundamentale ale timpului în care trăiesc și exprimarea lor pe înțelesul contemporanilor. Compozitorul tălmăcește viața cu aspirațiile ei sub specia unor categorii estetice create într-o lungă succesiune de căutări și ajustări. Limbajul cucerit nu este astfel o constrîngere arbitrară, ci un mijloc de protejare a muzicii împotriva anarhiei ce-o amenință, în anumite perioade, cu neprevăzutul ei.

Discutam cu compozitorul Marțian Negrea, profesor la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" despre „muzica mizeriei spirituale" — cum numea Gorodinski atonalismul și dodecafonia (opinie pe care nici unul din noi n-o împărtășea în întregime) —, cînd s-a ivit problema concretă a pregătirii profesionale a viitorilor compozitori.

Am vrut să aflu care ar fi, după opinia fostului meu profesor de contrapunct și armonie la Conservatorul din Cluj, punctul de plecare al acestei pregătiri de mare răspundere.

— Specificul național — a sunat răspunsul prompt al lui Marțian Negrea. Prin el, totul se clarifică, se valorifică și se transformă într-un fel de reflex. În lipsa lui avem de-a face cu pauperitatea de culori și nuanțe a curentelor formaliste, cu absența elementelor de legătură sensibilă ale muzicii cu viața. Emoția exprimată în muzică devine accesibilă numai cînd creația se integrează într-un limbaj popular. Stravinski a scris *Piotrușca* rusește, Bartók și Kodály sînt unguri, compozitorii francezi scriu franțuzește, muzica lui Haciaturian e străbătută de un lament arhaic, care o face armenească în cele mai adînci rezonanțe ale ei. Pînă și în cazurile cînd sînt constrînși să prelucreze motive exotice, compozitorii continuă să rămînă ruși, maghiari, francezi, români. Iată de ce armeanul Komitas este armean pînă și în inima Parisului unde-a trăit, de asta răsună în *Carmen* al lui Bizet, în *Simfonia spaniolă* a lui Lalo, în *Rapsodia spaniolă* a lui Ravel claritatea spiritului francez. Americanii MacDowell și Gershwin sau englezul Cyril Scott imprimă o anume spiritualitate, sau cum i se spune mai nou *ethos*, de esență anglosaxonă cîntecelor de plantație prelucrate de ei. Trăind în mijlocul unui popor, creatorul îi adoptă specificul în măsura în care specificul acesta este asimilabil de conștiință. Educația profesională

Scanned with CamScanner

de la noi aspiră, înainte de orice, la orientarea sensibilității tinerilor compozitori către asimilarea și năzuința de valorificare a specificității folclorului.

— ÎN ce fel iau contact tinerii creatori cu limbajul muzicii populare pentru a putea gîndi, simți și scrie la scara ei emotivă ?

— Pentru cei care nu vin din mediul rural sau n-au întreprins cercetări folclorice, există un Institut de etnografie și folclor, care le poate pune la dispoziție un material bogat. O revistă lunară de folclor le atrage atenția asupra muzicii și poeziei, a jocurilor noastre populare. Educația îi convinge pe tineri că există posibilitatea de a cita din folclor fără a cădea în banalitate și stereotipie. Personalitatea creatorului intervine de fiecare dată cu un corectiv ideal, cu un pigment particular, cu un acid revelator. Citatul este o concluzie pentru elementele lipsite de orientare, în timp ce pentru adevărata capacitate este doar premisă. Firește, idealul este însușirea treptată a unor particularități de limbaj care, grupate împrejurul unui nucleu, să sune *românește*. Între citarea integrală, citarea parțială și asimilarea folclorului e de preferat, cum arăta și Bartók, ultima cale.

— Educația muzicală actuală a școlii noastre de compoziție presupune pregătirea unor creatori capabili să evolueze firesc pe tărîmul folclorului, folosind cele mai moderne elemente de limbaj, spre a putea exprima în acest fel în forme noi conținuturi umane permanente. Cum se poate ajunge la tipul acesta ideal de creator în condițiile învățămîntului nostru artistic ?

— Tineretul are îndrumători bine pregătiți, unii în institute cu vechi tradiții de peste hotare. Ei trăiesc într-o societate de tip nou, unde excesele individualismului sînt nivelate pe încetul de colectiv. Talentul, sensibilitatea, cunoștințele acumulate nu au valoare decît atunci cînd în procesul de creație intervine rațiunea. Ea singură asimilează datele realității, procedează la sinteza datelor ei complexe și le tălmăcește. De asta se urmărește ca, pentru îmbogățirea culturii generale a tinerilor creatori, să li se ofere prilejuri de contact cît mai dese și cît mai aprofundate cu viața, cu oamenii, cu realitatea socială. Exemplele bune nu lipsesc : Enescu, Bartók, Șostakovici, Hindemith și, bineînțeles, maeștrii clasici și romantici, constituie, atît în conservatoare, cît și în afara lor, subiecte permanente de discuție. Ei pot fi, pentru începuturile de afirmare a personalității tinerilor compozitori, niște puncte de reper sigure. Contactul cu aceste modele, cu muzica populară și cu realitățile diverse ale vieții le îmbogățesc și adîncesc întreg conținutul sufletesc, înlesnindu-le comunicarea, prin creația lor, cu ascultătorii.

Scanned with CamScanner

CELE spuse în decembrie 1957 de Marţian Negrea rămîn instructive pentru cunoaşterea orientărilor învăţămîntului muzical românesc dintr-o epocă în care ne căutam drumurile în artă, cultură, viaţă. *(Bucureşti, 1957)*

ORIENTĂRI LA ÎNCEPUT DE DRUM

COMPOZITORUL Cornel Ţăranu sugerează prospeţimea şi transparenţa unei energii într-o efervescenţă continuă. Individualistul dîrz dintr-însul se împacă treptat cu colectivitatea care statorniceşte nu doar un stil, ci şi o concepţie de viaţă. Se conturează în acest tînăr muzician portretul unui cuceritor, fără dulcegării, care îşi ascute neîncetat uneltele de expresie. Jocul fanteziei sale muzicale este integrat în jocul spiritului, căci arta n-o poate concepe decît în totalitatea culturii. Urmăreşte atent activitatea, idealurile, manifestările colegilor săi de generaţie aflaţi la început de drum.

Îmi spune, într-o plimbare pe străzile cu grădini întinse şi vile tăcute ale cartierului Andrei Mureşianu din Cluj, că deşi multe epoci au cunoscut conflictul dintre vechi şi nou, el n-a fost niciodată mai prezent în preocupările muzicienilor ca în ultimele trei sau patru decenii.

— Bineînţeles — răspunde Cornel Ţăranu — că între tradiţie şi înnoire artistul tînăr va opta totdeauna pentru a doua cale. La început, noul îl atrage cu putere, ca să afle cu timpul o potolire, o cristalizare, aş spune o „clasicizare" a mijloacelor de expresie. Cei ce pornesc invers, adică de la tradiţie la inovaţie, ajung şi ei la „noul" urmărit de fiecare creator. Cele două tendinţe, vechiul şi noul se întrepătrund de multe ori în mod armonios. Echilibrul însă nu se obţine, de obicei, decît după o anumită maturizare a gîndirii, a personalităţii creatoare. Maturitatea de gîndire duce de obicei la o muzică umană, plină de miez, care îl mişcă pe auditor, indiferent de gradul ei de accesibilitate. Îmi este greu să dau exemple, dar am impresia că de pe acum au ajuns la un înalt grad de profesionalitate, îmbinată cu sensibilitate şi personalitate, cîţiva tineri ca Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, spre a-i cita doar pe cei a căror creaţie şi evoluţie îmi sînt mai cunoscute. Cel mai pozitiv aspect din arta lor cred că este

Scanned with CamScanner

efortul de a ridica expresia muzicii românești la un nivel universal, printr-o răspicată depășire a „etnografismului" în favoarea unui simfonism capabil să tălmăcească, în forme muzicale de o generoasă construcție, stările sufletești cele mai complexe. Sub acest aspect, interesul manifestat de ei pentru muzica modernă a fost fertil, căci — pe lîngă experiență — au avut și puterea de discernămînt și bunul gust de a prelua din formulele contemporane doar ceea ce este valabil.

IMI stăruie în minte expresia lui Cornel Țăranu despre muzica „umană" Mă interesez, așadar, cum s-ar putea ajunge la această muzică și care este, în concepția tinerilor creatori, calea cea mai bună pentru a o înfăptui ?

— S-a constatat mai demult că speculațiile sterile în muzică duc la tristul faliment al sistemelor pe care le generează, cum ar fi de pildă impasul la care a ajuns dodecafonia schönbergiană. Mi se pare cît se poate de utilă calea indicată de Șostakovici. El spune, în legătură cu una din propriile sale simfonii, că *„în centrul preocupărilor compozitorului se află omul, cu suferințele, elanurile și problemele sale"*. Secolul nostru le cere artiștilor un limbaj contemporan, fiindcă este singurul potrivit să exprime complexitatea de gîndire, preocupări, aspirații ale omului zilelor de azi. Ca să-l putem înțelege pe acest om al prezentului trebuie să fim sinceri și generoși, să ne dăruim fără rezerve idealurilor și elanurilor lui, care sînt, bineînțeles, și ale noastre.

O ALTĂ preocupare fundamentală a tineretului creator este contactul cu maeștrii și cu modelul. Cornel Țăranu crede cu toată puterea că steaua călăuzitoare a noilor compozitori români, după a cărei lumină își orientează căutările, aflînd de la ea și răspunsuri la multe din frămîntările lor, este George Enescu.

— În opera enesciană descoperim rezolvarea unei serii întregi de întrebări de o arzătoare actualitate : problema sintezei posibile între limbajul muzical contemporan, cu rădăcini adînci în tradiția muzicii universale, și forma națională ; aflarea unui etos izvorît din specificul românesc, fără utilizarea formulelor „semănătoriste" ale folclorului preluat *tel quel ;* evoluția firească de la tradiție la cel mai avansat limbaj contemporan. Un rol important îl joacă, așadar, în formarea tineretului, modelul enescian, dar și îndrumătorii pe care îi are. Pe lîngă pregătirea profesională propriu-zisă, ei ne călăuzesc și prin exemplul creației lor. E un mod de persuasiune mult mai convingător decît orice fel de școală. În ce mă privește,

Scanned with CamScanner

datorez în acest sens partea cea mai bună și mai importantă a cunoștințelor mele compozitorului și profesorului Sigismund Toduță, a cărui contribuție creatoare la simfonismul nostru rămîne pentru mulți dintre noi un adevărat îndreptar.

Încheierea aceasta izvorăște nu doar din sentimentul domestic al dragostei față de maestru, ci și din recunoștința pentru abundența spiritului și a expresiei însușite de la el. *(Cluj, 1958)*

OPINIILE UNUI COMPOZITOR TÎNĂR

CINE ar crede — îmi spun, în timp ce stau de vorbă cu Tiberiu Olah — că, sub înfățișarea lui de școlar ispitit de pozne, se ascunde un idealism grav și bărbătească mîndrie a artistului stăpîn pe uneltele sale. Tot ce compune, ca și ceea ce spune conține o prospețime de simțire nealterată. Are în glas inflexiunile adolescenților și, din cînd în cînd, zîmbetul strengăresc al lui *homo ludens*, ființa rațională care n-a abandonat plăcerea jocului, fiindcă îi cunoaște virtuțile terapeutice. Îi place să discute despre muzică, deoarece e preocupat și teoretic de problemele ei.

Discuțiile pe tema creației constituie de altfel o preocupare permanentă a tinerilor compozitori. Ele nu sînt lipsite de însuflețire, fie că este vorba de limbaj, fie că au ca obiect aspectele conținutului muzicii.

Succesul repurtat de *Cantata pentru cor de femei, două flaute, coarde și percuție* mă ispitește să-l angajez pe Olah într-o convorbire despre pericolul acceptării fără discernămînt a tendințelor moderniste pentru procesul de formare a personalității tinerilor creatori, insuficient de maturizați spre a putea asimila doar ceea ce corespunde firesc înclinațiilor și capacităților fiecăruia.

— Tinerii compozitori — crede Tiberiu Olah — au nevoie de îndrumare, dar și de deplina înțelegere a îndrumătorilor față de gustul și căutările lor. Aceste căutări duc de multe ori la utilizarea unor formule de ultimă oră. Ceea ce nu înseamnă că, odată cu maturizarea concepțiilor lor despre viață și artă — cînd este vorba, se-nțelege, de talente reale —, nu vor afla contactul cu tradiția, pe lîngă aprecierea valorii experiențelor noi. Ar fi absurd, cred eu, să aplicăm în creația noastră stilul webernian, bunăoară. Neavînd tradiții în muzica românească, preluarea lui ar duce la epigonism.

Scanned with CamScanner

În schimb, anumite procedee de construcție sau orchestrație ale lui Webern pot fi utilizate de compozitorii sensibili la tradițiile autohtone și integrate în propriul lor limbaj. Esența problemei se află, așadar, în *scopul* cu care un creator recurge la anumite rețete sau formule. Modernismul muzical nu este ceva care să-i fie interzis vreunuia dintre noi, mai ales că muzica modernă are și un puternic aspect progresist. Pe noi, tinerii, acest aspect ne interesează. Un exemplu potrivit pentru ceea ce spun mi se pare a fi a doua temă din *Concertul pentru vioară și orchestră* de Bartók. Tema aceasta deși pare să fie serialistă, se integrează de fapt cît se poate de armonios în stilul lui Bartók și în conceptul său tonal.

INTERESÎNDU-MĂ de atitudinea tinerei generații de compozitori față de muzica populară, dincolo de simpla folosire a efectelor ei de ton și ritmică, Tiberiu Olah a abordat mai întîi problema educației prin folclor.

—Cît timp o parte a populației urbane nu era capabilă să prețuiască frumusețea unui autentic cîntec popular, gusturile ei fiind pervertite pe de-o parte de lăutari, pe de altă parte de melodiile adeseori nu doar banale, ci și de prost gust ale genului „ușor", nu putea fi vorba de o înțelegere adevărată a folclorului și a spiritului acestuia în muzica profesională. Calea spre muzica bună, serioasă sau clasică — termenii din dicționarul profesiei nu sînt încă nici azi fixați ! — presupune educarea masivă a publicului. După ce analfabetismul muzical a fost în parte lichidat, s-a trecut mai nou la următoarea etapă a culturii muzicale, și anume trezirea interesului maselor mai largi față de creația noastră camerală, simfonică, lirică. Compozitorii tineri contribuie cu tot elanul la înfăptuirea într-un interval de timp cît mai scurt cu putință a acestui ideal.

NOȚIUNEA de valoare estetică nu exclude, astfel, în concepția lui Olah, accesibilitatea operei muzicale. Să vedem în ce fel include el în valoarea estetică a artei creatorilor tineri noțiunea de etnicitate. Întrebarea caută să lămurească modul cum se folosesc ei de folclor și cum încearcă să asigure prin el o legătură mai firească cu masele ascultătorilor.

— Trebuie să continuăm, evident, cele mai bune tradiții ale muzicii noastre — este opinia lui Tiberiu Olah. Cercetările tinerilor în legătură cu folclorul sugerează concepții noi despre esența lui și despre variatele posibilități de utilizare a sugestiilor cuprinse în el. Există numeroase lucrări, chiar în creația celor mai vîrstnici, care propun aceleași concluzii creatoare. Urmează doar ca ele să

Scanned with CamScanner

fie preluate, continuate și dezvoltate de generațiile actuale. În afara unor lucrări ale maeștrilor Andricu, Jora, Silvestri și alți cîțiva, sîntem captivați de vastele posibilități cuprinse în creația din ultima perioadă a lui George Enescu. Și nu este vorba doar de noi soluții armonice sau de orchestrație, ci mai cu seamă de lirismul acela cu o vibrație inedită care poate fi dus mai departe în condițiile cele mai avansate ale limbajului muzical. *(București, 1958)*

TIPUL ORATORIULUI ROMÂNESC

IN perioadele de frămîntări sociale, cu neliniști și puseuri de temperatură, arta muzicală preferă genurile vocal-simfonice, capabile să sugereze corespondențe cu epoca. De o recepție spontană a publicului se bucură îndeosebi oratoriul, abundent în aluzii la evenimente. Îl întreb pe compozitorul Alfred Mendelsohn — interlocutor amabil, de o bună informație asupra creației recente — cărui fapt se datorează apariția unui număr mare de lucrări în acest gen în al șaselea deceniu.

— Muzica a căpătat în ultimii ani un mesaj mai puternic — răspunde compozitorul. Ea e strîns legată de preocupările și aspirațiile oamenilor, care nu alcătuiesc un public doar, ci și un colectiv de auditori. Ceea ce i-a determinat pe compozitorii conștienți de această realitate să abordeze genul monumental, explicit prin legăturile sale cu literatura, al cantatei și oratoriului.

— Cum înțeleg compozitorii noștri să afle drum, prin creația lor, la complexul de sensibilitate al maselor ?

— Problema accesibilității ne interesează în mod deosebit. Preocuparea noastră nu trebuie înțeleasă ca o sarcină exterioară creației, ca și cum ne-am strădui să aflăm cu tot dinadinsul o cale de înțelegere între năzuințele noastre și cele ale auditorilor, de parcă năzuințele acestea ar fi divergente. Pornim de la faptul că sîntem una cu oamenii cărora muzica noastră li se adresează. În oratoriu, subiectul literar, temele muzicale ce-l tălmăcesc, desfășurarea dramatică, limbajul folosit capătă o explicitare directă prin prezența textului poetic. Auditorul are astfel posibilitatea de a confrunta imaginea sa despre personajele, situațiile, amănuntele narative ale lucrării cu tălmăcirea lor muzicală.

Citez două titluri, *Tudor Vladimirescu* și *1907*, care evocă deopotrivă momente de înaltă tensiune ale istoriei noastre, dorind să

Scanned with CamScanner

aflu dacă tipul de oratoriu românesc se definește cumva prin subiectul concret istoric la care apelează.

— Este o mare deosebire între concepția oratoriului *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu și oratoriul meu, *1907* — răspunde Alfred Mendelsohn. Cred că Gheorghe Dumitrescu se află mult mai aproape de ceea ce înțelegem îndeobște prin oratoriu. Mai aproape adică de drama muzicală, ca *1907* să fie mai mult un ciclu de poeme legate printr-un fir de acțiune, în care apare mai puțin concret conflictul, ciocnirea dramatică dintre oameni, spre a stărui îndeosebi reflecțiile unui mare poet asupra evenimentelor trecute. Iată de ce aș da ca model de oratoriu românesc *Tudor Vladimirescu*, deși mi se pare prematur să se vorbească despre un tip de oratoriu anume al nostru, chiar dacă notele caracteristice ale celor două lucrări citate oferă cîteva trăsături specifice de ordin intonațional și chiar de formă. Cred că nici Gheorghe Dumitrescu nu și-a pus problema creării propriu-zise a unui tip de oratoriu românesc, străduindu-se mai curînd să trezească sensibilitatea ascultătorilor și să le zugrăvească muzical frumusețea morală a luptătorului pentru libertate, noblețea sentimentului patriotic. Să fie ele tipice pentru oratoriul românesc ? Cred mai degrabă că ele sînt proprii oricărui creator care se angajează în apărarea unor idealuri colective.

DACĂ Alfred Mendelsohn nu și-a dezvoltat încă pînă la stadiul tuturor împlinirilor personalitatea și preocupările de creație, opera sa e destul de bogată și variată spre a-l situa printre compozitorii noștri de azi. Discutînd despre aspectul sporului de expresivitate al oratoriului românesc, el este de părerea că trebuie să se tindă spre o mai mare concentrare a lui, la o dramaturgie mai strînsă și la eliminarea episoadelor pitorești, de cele mai multe ori inutile.

— E necesar apoi să descoperim sîmburele emotiv al subiectelor actuale, să grupăm acțiunea dramatică în jurul temelor din care rezultă ambianța contemporană. Așadar, în loc de a porni de la tractoare, baraje, centrale termo-electrice, să pornim de la omul care construiește toate acestea. Viziunea epopeică a vieții de azi o dă nu uzina, nici digurile sau combina, ci aventura umană aflată la temelia realizărilor materiale. În caleidoscopul faptelor, diferitele personaje se situează într-un tip cu nuanțe complexe, care devine eroul dramei, al oratoriului. S-a făcut la noi un oarecare abuz de scheme. Numai că muzica nu poate să reflecte în chip convingător mașinile și zidurile, nici compozitorul nu are cum să se

Scanned with CamScanner

inspire din roți, conducte și motoare. Trebuie să pornim de la visul și realizarea lui de către om, ajutat firește de mașină, nicidecum însă de la mașină la om. Sînt convins că faptul concret de viață, legat de emoția, de afectele omului, fapt înnobilat de idee și de o expresie poetică, constituie miezul real al oricărei creații dramatico-simfonice și, deci, al oratoriului românesc tipic, spre care trebuie să ne orientăm. Contemplată prin prizma omului de azi, tema istorică are o desăvîrșită contemporaneitate și valabilitate, căci unui subiect la zi, tratat într-o manieră vetustă, îi vom prefera subiectele istorice concepute de un creator prezent în problematica vieții noastre de azi. *(București, 1958).*

DESPRE LITERATURA CORALĂ

O caracteristică a muzicii corale românești din trecut a fost reflectarea bogată a aspectelor vieții rurale într-o formă directă și eficientă. Îl abordez pe compozitorul Liviu Comes, care manifestă un interes deosebit față de muzica corală, și care a înființat excelentul ansamblu vocal al filialei din Cluj a Uniunii compozitorilor, încredințat profesorului Dorin Pop, un dirijor cu însușiri revelatoare.

— Cum ar putea să fie sporite frumoasele tradiții realiste ale muzicii corale în actuala etapă a culturii artistice naționale? — sună întrebarea.

— Numeroasele formații corale din țară îngăduie ca un cîntec popular să fie difuzat nu numai în forma sa originală monodică sau cu acompaniament lăutăresc, ci și într-o prelucrare corală — susține Liviu Comes. Sînt destui care mai cred că în acest scop cîntecul poate fi „pus pe patru voci" de oricine și că asta înseamnă neapărat o „prelucrare" corală de folclor! Prelucrarea folclorului este însă o activitate de creație. Compozitorul adaugă prin ea un aport personal la acela al numeroșilor creatori anonimi care au șlefuit un cîntec. În felul acesta se obține o variantă nouă, mai evoluată și mai clară în expresie. Contribuția personală a compozitorului nu trebuie în nici un caz îngrădită de fetișizarea folclorului sau de teama de a nu altera cumva farmecul frust al melodiei populare. Contribuția aceasta poate fi un element negativ doar în cazul muzicienilor care au puține contingențe cu folclorul și nu

Scanned with CamScanner

utilizează melosul popular decît formal, nicidecum în cazul compozitorilor apropiați sau chiar identificați printr-o sensibilitate firească cu felul de a gîndi, simți și exprima al poporului.

Îl rog pe Liviu Comes să dea exemple.

— Compozitorul clujean Tudor Jarda desfășoară de ani de zile o frumoasă activitate artistică în comuna Leșul-Ilvei. Culege acolo și prelucrează cîntecele populare locale pentru un cor țărănesc înființat chiar de el. În activitatea sa, Jarda nu uită gustul și particularitățile zonei respective. Prelucrările sale sînt supuse unui proces evolutiv în cursul repetițiilor cu corul care le interpretează, pînă cînd cîntecele se încheagă în formele lor definitive. Nimeni nu se poate îndoi în acest caz că aportul creator al compozitorului Jarda la cîntecul popular, într-un acord deplin cu interpreții cu care colaborează, nu are nimic artificial, ci înseamnă o reală îmbogățire a cîntecului. Este acesta cazul și al creației corale semnate de Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Ion Chirescu și alții care s-au identificat în așa măsură cu folclorul, încît contribuția lor personală nu diferă în etos de cea a creatorilor anonimi din variantele precedente, decît cel mult prin măiestria cu care sînt valorificate virtuțile latente și forma evoluată a ultimei versiuni a cîntecului popular.

AR fi interesant de știut dacă Liviu Comes, care în calitatea sa de secretar al filialei clujene a Uniunii compozitorilor, cunoaște și urmărește aspectele variate ale culturii noastre muzicale, socotește că în creația corală din ultimul deceniu se manifestă vreun progres sensibil.

— Fără a intra prea adînc în problemele de tehnică, aș sublinia lucruri pe care le socotesc importante în creația corală românească din ultimii ani. Primul este armonizarea modală a cîntecului popular, aspect asupra căruia s-au pronunțat cu competență Ion Dumitrescu, Dimitrie Cuclin și Zeno Vancea, ca să nu insist asupra lui. Ignorarea caracterului modal al melosului popular este un fenomen negativ în unele prelucrări de folclor. În acest fel, muzica este lipsită de bogăția și farmecul proprii cîntecului popular, ajungîndu-se la armonizări inadecvate ale materialului melodic. O a doua problemă este aceea a polifoniei. Prin polifonie, creația noastră corală are perspective de evoluție rapidă, creîndu-se un discurs de largă respirație și o descompunere a liniei melodice inițiale în elementele sale constitutive, ceea ce îngăduie ulterior un temeinic travaliu tematic.

Scanned with CamScanner

INAINTE de a încheia interesantul colocviu cu acest muzician de o deosebită sensibilitate și subtilitate, dăruit generos inițiativelor menite să contribuie la îmbogățirea culturii artistice, am atacat problema rolului educativ al creației corale în mase.

— Pentru cei ce cîntă în diferite formații, grupuri, ansambluri corale, ca și pentru public este necesar ca atît cîntăreții, cît și ascultătorii să se deprindă încă din școală cu polifonia — a precizat Liviu Comes. În acest scop avem nevoie de un repertoriu potrivit, începînd cu micile canoane pe două voci și sfîrșind cu lucrări polifonice de proporții. Dezvoltînd auzul și orizontal, înlesnim o mai bună înțelegere a muzicii, căci dificultățile întîmpinate de auditor în fața unei noi lucrări camerale sau simfonice se datorează în bună parte faptului că el s-a obișnuit să audă materialul sonor numai vertical, ca melodie cu acompaniament, și nu orizontal, așadar ca o împletire de linii melodice. Marele avînt al culturii corale de masă poate să contribuie la accelerarea educației ascultătorilor, sensibilizîndu-i pentru forme muzicale din ce în ce mai complexe și mai pretențioase. *(Cluj, 1958)*

MICROPORTRET SERGIU CELIBIDACHE

MELOMANII îl urmăresc demult pe Sergiu Celibidache, unul din dirijorii de seamă din a doua jumătate a secolului. Născut și crescut la Iași, el a studiat la Berlin, din 1936, dirijatul cu Walter Gmeindel, compoziția cu Heinz Tiessen, urmînd paralel și matematicile, ca la filosofie să-l aibă îndrumător pe Nicolas Hartmann. O teză a sa asupra lui Josquin des Prés i-a adus titlul de doctor în muzicologie. S-a ales în acest răstimp cu învățămintele unui tragic crîmpei de istorie germană : regimul nazist, crimele săvîrșite de el, războiul și înfrîngerea.

În condițiile vieții sociale a epocii, cînd muzica era supusă și ea rigorilor politicii, Celibidache a reușit să-și păstreze independența și demnitatea, sustrăgîndu-se atenției diriguitorilor în uniformă ai artei. Și-a creat un statut oarecum special, datorită faptului că nu era german, ajungînd curînd să se bucure de prețuire pentru calitățile sale profesionale, pentru felul cum imprima muzicii dirijate o vibrație aparte.

Sergiu Celibidache — care nu mai era un necunoscut la terminarea războiului — a obținut postul de dirijor al Orchestrei simfo-

Scanned with CamScanner

nice a Radiodifuziunii din Berlin, ca după cîțiva ani să devină succesorul lui Wilhelm Furtwängler la conducerea Filarmonicii. Prin calitatea concertelor pe care le-a dirijat cu o generoasă dăruire și cu o absolută exigență, a cucerit prețuirea unanimă a criticii, care i-a conferit în 1953 premiul ei, ca un an mai tîrziu să i se atribuie și importantul „Premiu artistic german".

Cum e văzut de cei ce au colaborat cu acest detector de frumusețile necunoscute ale operelor interpretate, care sînt calitățile sale ca om și artist, în ce fel e prețuit de muzicienii cu care lucrează, iată ce m-a interesat în convorbirile avute la Budapesta, în 1957, cu dirijorul suedez Hans Jochem Reeps.

REEPS este un șef de orchestră apreciat pe continent, oaspe frecvent al festivalurilor internaționale. Aparține categoriei muzicienilor care îmbină fericit studiul de precizie cu elanurile temperamentale. Conduce orchestra cu largi arcuiri de brațe, cu priviri care fug în toate părțile, cu o radioasă tensiune comunicată ansamblului. E preocupat de valorile intrinseci ale sunetelor, de relația secretă dintre ele, de expresia ce se obține prin trăirea muzicii. Discipol din 1945 al lui Celibidache, a avut prilejul de a pătrunde dincolo de aureola de farmec ce-i învăluie pe artiștii renumiți. Apropierile prea mari de celebrități sînt de multe ori aducătoare de decepții, dar nu în cazul lui Celibidache.

— Felul cum lucrează cu orchestra trădează esența gîndirii și a umanității unui dirijor — povestește Reeps. Celibidache își asigură de fiecare dată colaboratorii că perfecțiunea interpretării se obține nu prin minuni, ci printr-o muncă stăruitoare, prin studiu și răbdare. Atent, concentrat, stăpînindu-și izbucnirile temperamentale, nu lipsit însă de căldura omeniei, el are un registru de emoții de-a dreptul uluitor, o vibrație unică în momentele de culminație. De la el am învățat ce înseamnă de fapt să devii *una* cu orchestra, ca să realizezi acele interpretări rare din care ascultătorul se alege cu o mîngîiere, cu o speranță, cu o bucurie. În controversa fără armistițiu dintre rațiune și intuiție, de care nu scapă nici un artist al zilelor noastre, Sergiu Celibidache a optat pentru sinteză. Tot ce face la pupitru este o pledoarie pentru simplitate și claritate.

— CELIBIDACHE — crede Reeps — este un pătimaș lucid, care izbutește să dăruiască atît de multă muzică ascultătorilor săi fiindcă el însuși se dăruie, fără limită, muzicii. Stilul său de dirijat nu e niciodată rece, calculat, mecanic, ci este foarte viu, cu o gestică mereu nouă și surprinzătoare, adaptată de fiecare dată caracterului lu-

Scanned with CamScanner

crării cîntate : fiecărei unduiri interioare îi corespunde o expresie adecvată. În felul acesta reușește să creeze și să mențină o tensiune inteligent dozată, mobilizînd întreaga atenție a ansamblului asupra persoanei sale. Frazele lui pulsează cu atîta intensitate și sînt atît de bine conturate încît le-aș asemăna, datorită plasticității lor, cu niște basoreliefuri. De asta dobîndește muzica tălmăcită de Sergiu Celibidache un lirism învăluitor, semnificații atît de adînci, sensuri multiple. Arta lui pornește de la om și e destinată omului. Are o antenă, acel mult discutat „magnetism" al șefului de orchestră, care comunică nu numai cu partenerii activi ai interpretării, ci și cu auditorul. Este unul dintre puținii dirijori a căror sobrietate și gravitate nu-i nici mască și nici decor, chiar dacă-i cunoaștem dezlănțuirile vijelioase, ci este reflexul unei intense și complexe vieți interioare.

— LECȚIILE lui Sergiu Celibidache coboară mereu pînă la detaliile cele mai neînsemnate ale meșteșugului — și-a amintit dirijorul suedez. Este din cale afară de sever, și nu numai în ce privește corectitudinea absolută a execuției muzicale, ci și în privința conduitei morale a muzicienilor. Cu toată exigența sa față de colaboratori, exigență care ar putea să creeze o anumită tensiune între el și orchestră, nu renunță niciodată la blîndețea ce-l apropie de oameni, la umorul său stenic. Să vă povestesc un episod caracteristic pentru felul de a fi al lui Celibidache. Am citit într-un ziar, pe vremea cînd studiam cu el, că o orchestră simfonică din provincie caută prim-dirijor. Cum aveam tocmai cîteva zile libere, m-am prezentat la concurs și l-am cîștigat. Cu toate acestea, m-am înapoiat la Berlin, fiindcă mai aveam mult pînă la terminarea studiilor. Nu făcusem altceva decît un fel de probă „de zbor", spre a-mi verifica puterile. La cîtva timp după concurs, mi-am dat seama că maestrul Celibidache e supărat și că mă scrutează cu o expresie de mustrare. Într-o zi, apoi, mi-a arătat scrisoarea pe care o primise de la intendentul orchestrei simfonice unde mă prezentasem la concurs. El transmitea mulțumiri maestrului pentru „prea înzestratul discipol" și spera să-mi ocup cît mai curînd postul. Mă așteptam ca Sergiu Celibidache să reacționeze cu violență, căci era capabil de ieșiri și accese cumplite de mînie, poate chiar să mă pedepsească din cale-afară de sever. El însă a înțeles, asemenea unui părinte, nerăbdarea ce-mi dădea ghes să-mi cunosc propriile forțe, așa că mi-a spus, pe un ton de împăcare : „Poate că, în locul tău, făceam și eu la fel".

— DATOREZ foarte mult lui Sergiu Celibidache — și-a terminat Reeps relatarea. El mi-a dăruit o mulțime de cunoștințe utile,

Scanned with CamScanner

detalii nespus de prețioase în munca cu orchestra. Ne interzicea să studiem partitura la pian. *„Dirijorul trebuie să citească și să audă instantaneu orice partitură, oricît de grea, de parcă ar citi o carte“*, obișnuia să ne spună. După părerea sa, primul principiu al șefului de orchestră este acela de a folosi în cursul repetițiilor cît mai puține cuvinte și explicații. În locul vorbăriei, el trebuie să convingă printr-o gestică sugestivă, dictată de partitură și rezultată din temperamentul său de artist. Fiindcă mi-a vorbit de multe ori despre România, am vizitat recent, la Iași, mormintele părinților săi și i-am scris cîteva rînduri. Cînd am să-l reîntîlnesc, am să-i spun că, după ce i-am cunoscut țara natală și compatrioții, îl stimez și-l iubesc și mai mult ...

RELATĂRILE lui Hans Joachem Reeps adaugă cîteva noi trăsături la portretul unui renumit muzician, român de origine. *(Budapesta, 1958)*

IN MEMORIAM ALFRED ALESSANDRESCU

CU puțin timp înainte de dispariția lui neașteptată, Alfred Alessandrescu îmi spunea că lipsa de ideal a artiștilor care se izolează de viață este „lespedea de mormînt“ a oricărei creații. Pe lîngă ideal, el le mai cerea artiștilor și cultură. Îl parafraza adeseori pe Goethe :

— Muzica cea mai frumoasă este muzica cea mai cultivată.

Cine l-a văzut în modestul său apartament de pe strada Lucaci, dintr-un cartier liniștit al capitalei, în camera de lucru cu pian și bogata bibliotecă a unui artist dornic să cunoască și să se instruiască fără încetare, știe că Alfred Alessandrescu era îndrăgostit nu doar de arta muzicii, ci și de cultura muzicală. O dragoste pe care a slujit-o timp de peste patru decenii cu o admirabilă energie și un entuziasm neobosit.

Fost elev al lui Castaldi la Conservatorul din București, apoi al lui Vidal și d'Indy la Paris, el a stăpînit cunoștințe profesionale și un orizont artistic pe măsura muzicienilor contemporani. De la primele lucrări — uvertura *Didona*, poemul simfonic *Amurg de toamnă* pentru orchestră de coarde, *Fantezia română* și cîteva lieduri — a manifestat un talent generos, delicat, plin de nuanțe. Avea

Scanned with CamScanner

o invenție melodică nesecată, pe care a risipit-o cu elan și eleganță. Frumusețea imaginilor, expresia plastică, paleta orchestrală de o fină transparență demonstrau gust și pricepere. Rănit de meschinăria concepțiilor timpului cînd debutase cu primele sale compoziții, s-a complăcut de la început în evocarea trecutului îndepărtat, a aspectelor poetice din epocile de altădată, ceea ce li s-a întîmplat de altfel și altor discipoli ai lui Castaldi.

E cu neputință să nu descoperi în această stăruitoare poetizare a antichității opoziția față de contemporaneitatea vulgară, față de suferințele unei lumi pline de nedreptăți, lipsită de credință și ideal. *Adagio pentru două viori, Melodii pentru voce și pian,* poemul simfonic *Acteon* sînt mărturii sincere ale unui muzician însetat de echilibru și armonie, de certitudinile pe care primele decenii ale secolului i le-au refuzat.

MI-A arătat odată un registru păstrat pe masa sa de lucru, unde erau trecute toate concertele pe care le acompaniase, le dirijase sau le organizase, împreună cu titlul lucrărilor compuse de el. Nu le-am numărat, dar datele și titlurile acopereau multe zeci de pagini, mărturie a unei excepționale activități artistice. A fost unul din acompaniatorii preferați la pian ai lui Enescu, pe care l-a înconjurat cu admirația sa discretă dar statornică. Într-un sertar al mesei sale de lucru se adunaseră scrisorile pe care Enescu i le adresase aproape lunar de la Paris. Au fost dezbătute în ele problemele vitale ale vieții muzicale românești, care îl preocupau în permanență pe Enescu și pe fidelul său prieten de la București. Cînd panglica de mătase de pe teancul de plicuri îngălbenite va fi desfăcută, se va vedea ce încredere nemărginită a nutrit George Enescu pentru voința, priceperea, entuziasmul lui Alfred Alessandrescu.

O încredere pe care n-a dezmințit-o niciodată : îl aflăm printre întemeietorii Societății compozitorilor români, membru permanent în juriul de decernare a premiului „Enescu", fondator al Radiodifuziunii și al Orchestrei ei simfonice, prim-dirijor al Operei Române din București. Nu se poate uita tot ce a făcut pentru muzica noastră simfonică, promovată de el cu o rară probitate artistică, pentru prezentarea în cele mai bune condiții a operei *Năpasta* de Sabin Drăgoi, pe care a instruit-o și a dirijat-o la premiera absolută din seara de 30 mai 1928.

AU pătruns și în creația lui Alfred Alessandrescu ecouri din folclorul nostru, distilate cu multă delicatețe. Poate ca intonațiile acestea românești să nu fie totdeauna prea fericit integrate în lim-

Scanned with CamScanner

bajul său, dar mărturisesc oricum încercările sincere ale creatorilor noştri dintr-o generaţie în căutarea perspectivelor adevăratei muzici culte româneşti.

Nu uit nici activitatea de publicistică muzicală a lui Alfred Alessandrescu. Ea n-a fost prea vastă, dar marchează prin fiecare articol, studiu sau evocare intervenţia unui condei cursiv, aservit ideilor şi orientărilor sănătoase ale artei muzicale realiste. Inteligent şi sensibil, bazat pe o vastă cultură muzicală şi literară, el a ştiut să lămurească aspectele aflate în dezbaterea breslei şi să sugereze idei practice, semănînd generos în preajma sa optimism şi încredere.

Păcat că memoriile pe care le proiecta nu au mai fost scrise; Alfred Alessandrescu a jucat un rol de seamă în înfiripărea culturii muzicale româneşti moderne, activitate despre care păstra în arhiva sa ordonată o mulţime de date şi detalii. Relatate cu onestitatea ce-i era în fire, ele ar fi constituit o mărturie dintre cele mai interesante pentru istoria muzicii noastre din acest secol.

Ne revine nouă, celor rămaşi, să reconstituim din piesele arhivei lui portretul unui artist care a trăit numai pentru şi prin muzică. *(Cluj, 1959)*

TINEREŢEA LUI TAS GHERASE

Pe vremea cînd era dirijor al teatrului de revistă „Cărăbuş", secondînd cu inspiraţia sa nesecată verva satirică a lui Constantin Tănase, maestrul Gherase Dendrino — popularul *tas* Gherase — le spunea tinerilor cu care colabora şi pe care îi încuraja :

— Nu uitaţi că epicentrul întregii muzici este inima omenească!

L-am întrebat, mult mai tîrziu, plimbîndu-ne în holul unui teatru într-un antract de premieră :

— Mai ţii minte, tas Gherase, ce ne spuneai despre muzică ?

Dendrino îşi potrivi o ţigare în ţigaretul de chihlimbar, apoi catadicsi să iasă din tăcerea ce-l învăluia de obicei ca o cuirasă.

— Ei, ce vă spuneam ? — mormăi el.

I-am repetat cuvintele, la care el s-a mulţumit să confirme cu un murmur de bas profund, ca o pedală prelung ţinută. Eram decis să-l stîrnesc în seara aceea la vorbă, ceea ce nu era defel uşor, odată ce era un taciturn incorigibil. Cînd i se întîmpla să se aprindă, incitat de vreo discuţie profesională, era capabil să rostească chiar

Scanned with CamScanner

și-o frază întreagă, el de la care nu scoteai cuvintele decît cu harapnicul.

Mi-am luat inima-n dinți și am țintit acolo unde știam că-i căzuse și lui „frunza" străvechiului mit nibelungic.

— Ce se întîmplă însă cu inima, despre care ziceai că ar fi „epicentrul" întregii muzici, cînd ea îmbătrînește ?

Cu toate că sînt un prost țintaș, de data aceasta nimerisem, se pare, în plin.

Gherase Dendrino s-a îmbujorat deodată, și-a mutat țigaretul dintr-un colț al gurii în altul, apoi m-a onorat cu o frază de șase cuvinte, ceea ce echivala la el aproape cu un lung discurs festiv :

— Dacă ești artist, inima nu îmbătrînește.

Apoi, după o altă tăcere, m-a invitat să-i fac o vizită a doua zi, căci va scrie, chiar la noapte, un cîntec „ca la anii tineri".

— Despre inimă ? — l-am întrebat.

— Despre inimă, chitară sau mandolină...

A DOUA zi, la ora cuvenită, tas Gherase nu era acasă. Am aflat abia după o săptămînă că fusese convocat pe neașteptate la o ședință a biroului de creație la Uniunea compozitorilor.

— Și cîntecul făgăduit ? — am vrut să știu.

— E gata — sună răspunsul, plin de orgoliul țapinarului care a tăiat de unul singur întreaga pădure.

—Textul ?

— E de Aurel Felea ... cu mandolină, cum spuneam — a încheiat, laconic, maestrul.

Ca la douăzeci de ani, Dendrino compusese de fapt cîntecul într-o noapte, unul din cele mai melodioase, mai inspirate din activitatea sa compozitică. L-am auzit în timp ce era înregistrat într-un studio al Radiodifuziunii. Mi-am adus aminte și de celelalte melodii ale maestrului, din tinerețea lui ; aceasta era la fel de nouă, tot atît de inspirată, deopotrivă de proaspătă ca tangourile, valsurile, cîntecele sale din trecut. Piesa se intitula *Cîntă o mandolină* și a avut o largă răspîndire. Poate că dacă nu-l întărîtam în seara aceea, la teatru, cîntecul nu s-ar fi născut.

ION Vasilescu nu se înșela cînd spunea despre colegul său că „are un piept de ciocîrlie". Ciocîrlia aceasta a cîntat timp de vreo trei decenii în grădina muzicii ușoare românești, fără să obosească, fără să răgușească.

Scanned with CamScanner

Dacă era mai puțin zgîrcit la vorbă, tas Gherase ne-ar fi mărturisit că muzica sa a izvorît din inima lui mereu tînără, din dragostea nemărginită a vieții, pe care a cîntat-o în toate tonalitățile și la toate instrumentele.

Pînă și la mandolină ! *(București, 1960)*

DAVID OISTRAH VĂZUT DE O DISCIPOLĂ

VIOLONISTA Nina Beilina, laureată în 1961 a Festivalului și concursului internațional „George Enescu" de la București, a concertat la Cluj în primăvara anului 1963. Calmul, precizia intonației, măiestria tehnică i-au asigurat succesul scontat, demonstrînd în interpretarea *Concertului pentru vioară și orchestră nr. 7* de Mozart calitățile școlii violonistice sovietice. Afinitatea interpretei cu piesa cîntată era rezultatul unei subtile intuiții, dublată de o îndelungată muncă răbdătoare.

Subiectul convorbirii cu tînăra artistă sovietică, în pauza repetiției, l-a constituit David Oistrah, fost profesor al ei la Conservatorului din Moscova.

— De la Oistrah se învață tot ce este necesar spre a deveni un adevărat artist interpret — îmi spunea Nina Beilina. Se învață însă, în primul rînd, independența de maeștrii interpretați. Ceea ce nu înseamnă nesocotirea tradițiilor interpretative legate de un compozitor și opera sa. Înseamnă căutarea stăruitoare a unei concepții personale în tălmăcirea repertoriului. Nu este nici o contradicție, cum ar putea să pară, între respectul față de tradițiile interpretative și concepțiile personale în tălmăcirea maeștrilor cîntați. După ce și-a însușit întreg bagajul tehnic, artistul interpret este obligat să regîndească fiecare lucrare pe care o studiază, să-i descopere momentele de vîrf și „tonul" ocult. Pentru acest lucru nu ajunge să cunoști temeinic o lucrare, un stil, o epocă. Mai trebuie să te lași copleșit de întreg torentul de idei și emoții ce clocotește în subtextul oricărei muzici adevărate. Ideile și emoțiile muzicii trebuie retrăite la scara propriei sensibilități și exprimate pe cît de sugestiv, tot pe atît de adecvat tensiunii create de compozitor în paginile sale.

NINA Beilina a evocat cu însuflețire lecțiile de măiestrie artistică ale lui Oistrah, concepțiile sale despre procesul dezvoltării personalității interpretului :

Scanned with CamScanner

— Munca, observația atentă, concentrarea și dragostea de studiu sînt temelia artei interpretului, spunea adeseori maestrul. El este de părere că abia după ce stăpînești toate aspectele tehnice ale unei lucrări începe, de fapt, adevărata muncă de cizelare și de punere în valoare a spiritului ei. Fiecare piesă trebuie cîntată timp îndelungat, săptămîni și chiar luni în șir, cu ochii închiși, pentru ca partitura să dispară și să se transforme integral în sunete. Abia în felul acesta ți se relevă, pe încetul, frumusețile muzicii, abia astfel înțelegi cu adevărat ce cuprinde urzeala ei. Vei avea de astă dată senzația că din fiecare frază îți vorbește compozitorul, iar tu răspunzi neîntîrziat întrebărilor puse de el, dobîndind impresia că el te aprobă, fiindcă izbutești, în sfîrșit, să-i comunici ideile, dispozițiile lirice, dezlănțuirile de forță.

IN încheiere, violonista sovietică a ținut să-mi vorbească despre metoda ei de lucru, despre recenta vacanță petrecută la o casă de odihnă a Uniunii compozitorilor din URSS, unde cînta în fiecare seară, cu acompaniatoarea ei, o sonată de Mozart. După ce terminau, o discutau împreună, o analizau pe măsuri și pe fraze, reveneau asupra dificultăților întîmpinate, a neclarităților interpretării.

— În cele din urmă, muzica prindea să cînte parcă de la sine, iar conținutul ei devenea atît de clar, încît ne cerea o tălmăcire cît mai exactă, care să sugereze imaginile, impresiile, senzațiile din textul muzical. În astfel de momente de plenitudine, interpretul are impresia că devine el însuși creatorul muzicii cîntate, pe care o îmbogățește cu propria sa trăire, cu pulsația propriei sale simțiri, cu reflexele complexe și nuanțate ale personalității sale. Iată ce am învățat de la maestrul meu, David Oistrah. *(Cluj, 1963)*

LECȚIA LUI HINDEMITH

CÎND, la sfîrșitul anului 1934, după o campanie defăimătoare a presei naziste, Paul Hindemith și-a părăsit patria, stabilindu-se în Turcia — unde-l aștepta misiunea organizării după principii moderne a învățămîntului muzical —, opinia publică mondială știa ceea

Scanned with CamScanner

ce Germania, orbită de avalanșa amenințărilor lui Hitler, uitase cu desăvîrșire, anume, că este vorba de una din personalitățile de seamă ale artei muzicale contemporane.

Cu puțin înainte, o revistă franceză prestigioasă îl citase alături de Stravinski, Bartók, Prokofiev și Honegger, stăruind asupra lucrărilor sale cărora li se cuvenea de pe atunci, dacă nu adeziunea fără rezerve, în orice caz atenția criticii și a publicului de pretutindeni. Demiterea sa de la catedra de compoziție a Conservatorului berlinez, unde activase timp de un deceniu, urmată de emigrația impusă, a nedumerit îndeosebi pe cei ce-i cunoșteau muzica : Hindemith era socotit un militant devotat al culturii germane, expresie a acestei culturi în sălile de concert și pe scenele lirice de pe glob.

Cîteva din sursele stilului lui Hindemith pot fi identificate, de fapt, în „muzica orașelor germane", cum constata Asafiev încă din 1926. Analizîndu-i lucrările camerale — *Suita pentru pian „Anul 1922", Cvartetul de coarde nr. 4,* opus 32, *Serenada,* opus 35, *Muzica de cameră nr. 2,* opus 36 ș.a. —, criticul sovietic descifrase în ele ecourile proprii modului de viață, străzii, serbărilor populare din Germania medievală, odată cu intonația specifică a muzicii comerciale din localurile de dans, restaurantele, barurile moderne. Stăruie însă în ele și ceva din murmurul secular al poporului, filonul liric prezent peste tot unde omul n-a pierdut de tot legătura cu pămîntul.

Hindemith a refuzat în prima etapă de creație orice tentație afectivă, aspirînd la o muzică „obiectivă" — *Objektive Kunst* —, foarte asemănătoare cu bruitismul avangardei formaliste, „crescută în vacarmul orașului contemporan, care apelează la afiș și se exprimă grotesc". Era căutarea îndîrjită a unei arte noi, refractară sentimentelor și purtînd amprenta filistinismului, a productivismului mic-burghez.

Exilul lui Hindemith a surprins chiar pe cîțiva dintre reprezentanții regimului nazist, căci compozitorul — prin orientările simboliste și expresioniste din primele sale opere de teatru, ca *Ucigașul, speranța femeilor,* opus 12 (1921), spectacolul grotesc de marionete birmane *Das Nuschi-Nuschi,* opus 20 (1922), *Sfînta Suzana,* opus 21 (1924), *Cadillac* (1926), sau pamfletul muzical futurist *Noutățile zilei (1929)* — ilustrase barbaria instinctelor dezlănțuite și „supraomul" sugerat de Nietzsche. Dacă și-ar fi amintit însă că, în 1929, compusese muzica la piesa *Lehrstück* (Lecția) de Bertolt Brecht, a cărei premieră la Baden-Baden iscase un scandal cu ecouri de durată în presa de limbă germană, și-ar fi dat seama că expatrierea muzicianului era o consecință a independenței sale morale și ar-

Scanned with CamScanner

tistice, a refuzului său de a adera la o ideologie politică ostilă vieții, progresului, culturii. Arta muzicii era, în concepția sa, o expresie universală a umanismului, iar libertatea gîndirii o premisă indispensabilă a oricărei creații.

Părăsindu-și patria, Paul Hindemith nu luase cu sine decît două valize de manuscrise, împreună cu imaginea aerodromului Tempelhof dospind în ceață și amintirea celor rostite la despărțirea de cei cîțiva foști discipoli :

— Am de gînd ca, la capătul drumului pe care îl întreprind, să uit cîteva lucruri știute și să învăț alte cîteva noi...

CE avea de uitat și ce-i rămînea de învățat lui Hindemith în 1935, la vîrsta deplinei maturități ? Născut la Hanau, un burg medieval aproape de Frankfurt-pe-Main, cu ulicioare strîmte și întortocheate, unde oamenii trăiau în clădiri vechi cu porți ferecate zi și noapte, triste și cenușii în bătaia ploii, el a încercat să-și folosească talentul de timpuriu spre a evada din orășelu-i natal. A și mărturisit mai tîrziu că mirosul de igrasie al străvechilor ziduri din Hanau l-a obsedat timp îndelungat, îndemnîndu-l fără să vrea la studiul amănunțit al maeștrilor germani preclasici, care făcuseră muzică în burguri asemănătoare, căutînd prin ferestruicile scunde și zăbrelite petecul de zmalț al cerului.

Spre a putea urma conservatorul, Hindemith și-a cîștigat existența de la vîrsta de cincispreze ani cîntînd la contrabas și alte instrumente muzică de dans prin cîrciumi, baruri, cafenele. Senzația de mișcare ritmică întipărită în el în acei ani dificili, în care s-a simțit un fel de petitor refuzat de evenimente, a făcut apoi ca impulsurile cinetice să constituie o caracteristică a muzicii sale de mai tîrziu. Veri la rînd, el a colindat cu diverse trupe de operetă prin stațiunile balneare de pe litoralul baltic, cîntînd la diverse instrumente și orchestrînd piese sau reducînd partituri generale pentru uzul micilor ansambluri instrumentale, pîndit necurmat de primejdia boemiei care incită la abandonarea oricărei discipline și munci statornice de dragul unor neînsemnate succese trecătoare.

A fost o aspră școală practică, o prețioasă lecție de viață — nu lipsită de cruzime — adolescența torturată a lui Hindemith. Avea să se aleagă din ea cu o mare dexteritate tehnică (cunoașterea perfectă a peste zece instrumente, orchestrație, dirijat, corepetiție ș.a.), dar și cu un ton de varieteu și music-hall — acea *Gebrauchsmusik* care duce de multe ori fie la o accesibilitate simplistă, fie la inovații formaliste menite a-l epata cel mult pe snobi. Acest ton stăruie în primele lucrări ale compozitorului german, care, deși stă-

Scanned with CamScanner

pînește desăvîrșit încă din tinerețe teoria și practica compoziției, încît e socotit potrivit pentru o catedră de conservator, nu e destul de maturizat spre a rezista tentațiilor la modă ale simbolismului și expresionismului.

Hindemith — pe care l-am întîlnit în 1941 la Ankara, unde mi-a acordat o întrevedere de o seară întreagă — s-a străduit să uite, odată cu părăsirea Germaniei, această etapă a vieții sale. Îmi vorbea despre proiectele sale de a scrie o muzică mai caldă, mai umană decît o făcuse pînă atunci. Acest „Coriolan al sunetelor", cum îl poreclise Thomas Mann, se încăpățîna să afle căi proprii de înnoire a artei muzicale, fără vreun amestec al atonalismului și al derivatelor sale serialiste. Arta vie, marea artă nu se supune servituțiilor teoretice, afirma el. În perioadele cînd îți primești mijloacele de expresie, muzica se transformă în protest și strigăt de revoltă împotriva canoanelor tradiționale.

Hindemith a manifestat o deplină libertate în creația sa, odată cu imperioasa nevoie de a fi prezent în epocă. A ales totuși drumul confortabil al neoclasicismului, asemenea altor compozitori experimentatori din generația sa, ca Stravinski, Prokofiev sau Casella. Numai că neoclasicismul nu însemna pentru ei simplă înapoiere la vechiul stil, ci ceva mai interesant : aflarea unei muzici noi, vii, echilibrate, printr-o profundă cunoaștere a formelor, stilurilor și principiilor clasice. „Întoarcerea la Bach" — și nu la *Missa cea mare* sau la *Patimile după Matei*, ci la arhitectul genial din *Die Kunst der Fuge* — a accentuat influența decisivă a constructivismului modern asupra lui Hindemith.

Constructivismul, care concepe arta muzicii ca pe o simplă corelație de entități sonore convertite în categorii matematice, urmărind realizarea unor organisme sonore similare cu catedralele gotice perfect proporționate în ansamblu și detalii, a constituit pentru Hindemith un pericol cu atît mai mare cu cît din ușurința sa de a compune decurgea firesc o înclinație anevoie de stăpînit spre cizelarea la infinit a arhitecturii muzicale, spre aflarea unor forme cît mai perfecte, fie și cu sacrificarea conținutului, a simțirii lor. La sfîrșitul celui de al treilea deceniu, el își făurise un ideal de artă din „dezvoltatul simț al proporțiilor", calitatea esențială a artei lui Bach. Astfel apare în creația sa principiul *reliefului dinamic al construcției* — o plimbare cît se poate de spectaculoasă prin cele mai variate sonorități și intensități, alternate cu inteligență, încît — așa cum s-a spus — semăna în cele din urmă cu „itinerariile turistice și popasurile lor".

Muzica aceasta — al cărei principiu componistic este tehnica ansamblului de cameră — folosește cu multă iscusință fiecare ins-

Scanned with CamScanner

trument în parte. Auditorul este adeseori înșelat de frumusețea sonorismului, care de obicei nu ascunde decît gesturile bine calculate și mimica acustică proporționată de gustul eclectic al lui *homo aestheticus*. El lasă muzica „să vorbească de la sine", conduce simultan, în registrele extreme, linii melodice independente unele de altele, și acordă instrumentelor o autonomie nelimitată, ceea ce îl face pe muzicologul german P. Becker să afirme că Hindemith *„nu compune muzică, ci o f a c e: el este vioara, pianul și toba care au prins viață"*.

DACĂ s-ar rezuma doar la atît, arta lui Paul Hindemith n-ar fi reținut luarea aminte cu ocazia morții lui în 1963. Nici ritmica nervoasă, impulsivă, nici modurile medievale folosite din plin, nici dilatarea tonalității prin procedee cromatice rafinate nu sînt proprietăți aparținînd exclusiv compozitorului german. Ele aparțin, într-o măsură mai mică sau mai mare, multor altor compozitori din zilele noastre, încît nu ar justifica prestigiul de care se bucură pretutindeni cea mai bună parte a creației sale.

Mi-am pus mai sus întrebarea : ce anume avea încă de învățat Hindemith la plecarea lui din Germania ? Un lucru esențial pentru oricare artist care se adresează semenilor săi : apropierea de frămîntările lor, de aspirațiile lor, de sufletul lor plin de contradicții, năzuind cu toate acestea — sau tocmai de asta ! — la echilibru și armonie.

În 1921, pe vremea cînd la vîrsta de douăzeci și șase de ani era violonist al celebrului quator Amar, Hindemith s-a prezentat la Donaueschingen cu primul său Cvartet, plin de disonanțe violente, și cu un ciclu de lieduri pe versuri ale poetului austriac Georg Trakl. Era în aceste scurte piese vocale cu acompaniament de pian, ca de altfel și în ciclul *Marienleben* pe versuri de Rilke, compus doi ani mai tîrziu, nu doar oscilarea între obiectiv și subiectiv, ci și portretul omului izgonit din societate în solitudinea naturii, a cărei prietenie n-a pierdut-o încă.

Compozitorul a avut nevoie de tragicele evenimente din patria sa înfeodată dominației terifiante a naziștilor, i-a fost necesar exilul într-o depărtată țară străină, a trebuit să intervină războiul cu suita lui de orori și privațiuni, ca el să regăsească drumul înapoierii la izvoarele poeziei, ale umanismului. Mirificul urzitor de sonorități bizare, adeptul principiului neobachian al linearismului, îndărătnicul căutător al unei muzici ce se vroia „pură" și „despersonalizată" a făcut o cotitură decisivă prin opera *Pictorul Mathis*. Premiera ei absolută de la Zürich, în 1938, a adăugat la mobilitatea

Scanned with CamScanner

spirituală a compozitorului și la prodigioasa sa spontaneitate — emoția.

Ceea ce atrage de la bun început în această operă de maturitate — din ale cărei momente culminante Hindemith a alcătuit o suită sau un poem simfonic (e foarte greu să-i fixezi apartenența riguroasă la vreuna din formele instrumentale obișnuite, datorită pluralității și elasticității ei structurale) — este umanitatea ei, sentimentul de solidaritate al artistului cu suferințele și cu lupta semenilor săi. Cu resursele sale de combinații fonice inedite nicicînd epuizate, opera evocă mai multe episoade din bătălia individului încadrat în dinamica colectivă, cîteva scene de meditație profundă, ca și culminații pline de elan. Totul izvorăște dintr-o sensibilitate frustă, din retrăirea unor situații și stări actuale, deși pretextul libretului e oferit de un episod al revoltei țăranilor germani din secolul al XVI-lea. Oprimarea sîngeroasă a mișcării populare — pe care Thomas Mann o socotește una din tragediile istoriei poporului german — slujește, în concepția lui Hindemith, la sugerarea stărilor prezente din țara sa, înțelegerii mai adînci a celor ce se petreceau în ajunul celui de-al doilea război mondial sub fîlfîirea trufașelor drapele cu svastică pe teritoriul fostelor landuri libere.

Personajul central al operei este Mathias Grünewald, pictorul ale cărui tablouri sînt păstrate în muzeul din Colmar, artist colosal fără să fi folosit mijloace excesive de meșteșug. El este atras irevocabil de iureșul țăranilor ce se năpustesc în valuri asupra castelelor de unde le vine nedreptatea, ale cărei victime sînt de secole. După înăbușirea revoltei, pictorul scapă anevoie de urmărirea judiciară pentru delictul de a se fi solidarizat cu poporul, fără a acționa însă alături de el.

Hindemith și-a propus să retrăiască în această operă teroarea și samavolnicia opresorilor, scenele de oroare ale umilirii demnității omului, în forma în care le suferise poporul german. Uneori, ca un colț de cer luminat de soare în toiul unei vijelii, sau ca sunetul mîngîietor de flaut într-o urzeală de sonorități agresive, sugestia încrederii în om și în înfăptuirea aspirațiilor sale nobile aduce o scurtă înseninare, element de contrast inteligent dozat în economia discursului.

Efectul ar fi fost și mai trainic dacă, în final, Hindemith n-ar fi cedat înclinațiilor sale mistice (între lecturile sale preferate, Meister Ekchart avea prioritatea). Astfel, în loc ca pictorul să se identifice pînă la capăt cu năzuințele maselor, acceptînd consecințele poziției adoptate, compozitorul ajunge la concluzia falsă că artistul e născut spre a cînta departe de tumultul vieții, rămînînd un observator imparțial, neangajat în evenimente.

Scanned with CamScanner

FIECARE artist creator își are limitele. Ele nu pot fi depășite decît arareori, în momentele de grație ale inspirației.

Paul Hindemith a cunoscut cîteva momente de acest fel în exilul său voluntar în Turcia, Statele Unite ale Americii și Elveția. Paginile cele mai frumoase din opera *Pictorul Mathis* se datorează nevoii de a-și mărturisi durerea pricinuită de minciuna și oprimarea în care trăia poporul său și, totodată, încrederii în triumful dreptății. Discursul oglindește distinct o personalitate și un întreg univers moral, limitate însă de concluzia individualistă din final. Emoția a fost curmată chiar în clipa cînd se cuvenea să-și prelungească vibrația în conștiința auditorului, dincolo de spațiul convențional al scenei. Ea e înăbușită, pare-se, de zidurile întunecate ale orășelului copilăriei, pe care deși îl părăsise la vîrsta de doisprezece ani, n-a avut puterea de a scăpa de amintirea lui. În Hindemith s-a redeșteptat, atunci cînd lumea se aștepta ca el să rupă curajos cu trecutul său, burghezul ultragiat în sacrele-i tabieturi de un regim al violenței criminale.

Fără să creadă în posibilitatea desăvîrșitei identificări a individului cu ideile și idealurile colective, Hindemith s-a resemnat să-și manifeste adversitatea față de cruzimile naziste, fără a fi capabil să tragă ultimele concluzii ale adversității sale. Atitudinea sa din opera *Pictorul Mathis,* frămîntarea la care participă cu toată ființa un mare muzician renăscut în efortul dureros de a înțelege suferința omenirii n-a fost lipsită însă de ecouri profunde în conștiința vremii. Poziția compozitorului i-a făcut pe mulți critici să-l socotească un fel de echivalent muzical al lui Thomas Mann.

Bineînțeles, comparația nu rezistă unei examinări atente. Premiul Fundației Balzan, ce i s-a decernat cu cîteva luni înainte de moarte, avea valoarea unui adevărat premiu Nobel al muzicii. A fost însă acordat nu atît artistului confundat cu aspirațiile omenirii contemporane, cît compozitorului pe care contradicțiile dintre tradițiile umaniste, pe de-o parte, și elementele clericale, pe de altă parte, nu-l împiedicaseră să-și desăvîrșească uneltele meșteșugului pînă la aflarea unui limbaj propriu, de cea mai înaltă măiestrie.

Pe lîngă bogata sa creație, Paul Hindemith a fost și un excelent pedagog și teoretician. Cu toate că în relațiile cu tineretul a manifestat concepția medievală a raporturilor dintre meșter și ucenic, care presupune autoritatea indiscutabilă a unuia și supunerea necondiționată a celuilalt, el a avut darul de a lărgi sfera procedeelor componistice ale muzicienilor pe care i-a pregătit la diferite conservatoare din Europa și America. Academic și eclectic în concepții, lipsit de obiectivitate față de valorile romantismului muzical, ba, într-o perioadă a tinereții, ostil pînă și lui Beethoven, Hin-

Scanned with CamScanner

demith a rămas atașat de universul tonal al muzicii, pe care a căutat să-l dilate după metode proprii, propunînd o serie de idei noi și interesante pe tărîmul armoniei. Ele au fost expuse îndeosebi în cele două volume teoretice : *Unterweisung im Tonsatz* (1937 și 1954).

Hindemith, ale cărui concepții asupra limbajului muzical sînt socotite de unii muzicologi „un fenomen remarcabil" al artei contemporane, respinge opinia atonaliștilor și serialiștilor, anume că relațiile armonice ale sistemului tonal ar duce la imposibilitatea continuării muzicii pe căile tradiționale, ele fiind epuizate prin utilizarea tuturor combinațiilor existente de către compozitorii din al XIX-lea secol.

Muzica renaște datorită simțirii din care se alimentează și pe care o exprimă, a afirmat Hindemith în lucrarea sa *A Composer's World*, publicată în 1951. Spre deosebire de mulți alți confrați ai săi, el a recunoscut că arta trăiește doar în contextul universului emoțional, apropiindu-se în felul acesta de marii artiști contemporani pentru care muzica este una din expresiile aflate într-o necurmată evoluție ale culturii, sporind valoarea morală a omului, acuitatea apercepției și siguranța judecății sale, întinderea cunoștințelor pe care le poate cuprinde nu doar prin rațiune, ci și prin intuiție.

Arta muzicală își afirmă fără întrerupere dreptul de a fi altfel mîine decît a fost ieri, contribuind la făurirea unei omeniri mai inteligente și mai fericite, ideal la care aspiră de secole cultura, arta, știința — aceasta este lecția oferită de Paul Hindemith. *(Ankara, 1941 — Cluj, 1963)*

MEDALION DIMITRIE CUCLIN

COMPOZITORII care sînt și exegeți ai muzicii creează de obicei puțin. Dimitrie Cuclin, autorul unor valoroase lucrări teoretice și didactice — între care un *Tratat de estetică și filosofie a muzicii* —, nu aparține acestei categorii. El este atît de viu, de surprinzător și de abundent, încît a dăruit muzicii noastre aproape douăzeci de simfonii, două opere, cîteva piese instrumentale și camerale, sute de cîntece pentru voce cu pian și cor. Un nobil suflu poetic străbate tot ce a scris cu o invenție și energie neepuizate nici la vîrsta de optzeci și trei de ani.

Scanned with CamScanner

Discipol al lui D. G. Kiriac, Alfonso Castaldi, Robert Klenck și Dimitrie Dinicu, Cuclin și-a completat studiile la Schola Cantorum din Paris, cu Vincent d'Indy și Charles Maria Widor. L-a preocupat estetica formelor fluide ale discursului muzical, severa geometrie a construcției lor. I s-a părut că descoperă în cadențele muzicii implacabila pulsație a universului, a timpului, a vieții. Între 1922—1930 a fost profesor de teoria muzicii și de vioară la City Conservatory of Music și la Brooklyn College of Music din New York,* de unde s-a înapoiat în țară.

Dimitrie Cuclin a activat aproape un sfert de veac, ca profesor de estetica muzicii, fugă, contrapunct, armonie și compoziție, la Conservatorul din București. Muzicienii noștri trecuți azi de prima tinerețe, care i-au fost elevi, își amintesc de elocvența lui Cuclin, de cum îmbina în analizele sale luciditatea cu emoția, de omenia sa înțelegătoare.

DIMITRIE CUCLIN a fost preocupat nu numai de muzică, ci și de aspectele variate ale culturii. Concluziile științifice ale disciplinelor pledate de el urmau, de fiecare dată, după captivante povestiri, observații, opinii personale. Pleda fără să ostenească vreodată pentru cunoașterea variatelor aspecte ale culturii. Își surprindea interlocutorul cu informația sa vastă în toate domeniile artei. Din cele scrise și rostite de el se deslușește suflul unei permanente comunicări cu oamenii și aspirațile lor.

Ajuns la zenitul vieții, Cuclin evocă sugestiv episoade din viața, din activitatea sa pedagogică și de creație. Le mai dă și azi încă îndrumări celor care i-au fost discipoli și care nu încetează să-i recunoască autoritatea. Figura lui alungită, de o rară distincție, amintește de picturile bizantine. Ochii, scăpărînd de inteligență, trădează o intensă viață lăuntrică. Are inima și casa deschise tuturor celor ce vor să-i afle părerile, mereu vii și interesante — părerile unuia dintre muzicienii români de seamă.

În scrierile sale teoretice, la a căror revizuire și adăugire lucrează de cîțiva ani, Cuclin a rezumat părerile sale despre arta muzicii. El prețuiește, dincolo de limbajul propriu-zis, ideile și profunzimea simțirii din opere. După el, farmecul, grația, atracția muzicii se datorează ideii pe care o lucrare o comunică ascultătorului. Iar ideea își află totdeauna mijloacele cele mai potrivite de exprimare.

---

* În cursul unei vizite, în noiembrie 1978, la City Conservatory of Music din New York, am descoperit în arhivele instituției urmele activității foarte apreciate a lui Dimitrie Cuclin, socotit de americani compozitor de valoare și pedagog înzestrat, pe care doreau să-l rețină definitiv între ei.

Scanned with CamScanner

Dimitrie Cuclin consideră continua aspirație a creatorilor spre nou și inedit ca fiind firească artiștilor, dar este împotriva celor ce osîndesc drept „neartistice" elementele de înrudire a operelor recente cu unele creații de dată mai veche. Mijloacele de expresie prezintă, după opinia sa, un aspect secundar, odată ce *„valoarea de durată a oricărei opere este ideea pe care o transmite". (București, 1963)*

GEORGE ENESCU EVOCAT DE UN CONFRATE

IATĂ o evocare făcută de compozitorul Mihail Jora și utilizată, parțial, în monografia pe care am închinat-o cu ani în urmă inspiratului creator al baletului românesc prin *Demoazela Măriuța, La piață, Curtea veche, Cînd strugurii se coc* și *Întoarcerea din adîncuri :*

„Îmi luasem, în 1909, bacalaureatul la Iași. Drept răsplată pentru isprăvile mele școlare și ca un stimulent pentru a da ascultare stăruitoarelor îndemnuri părintești de a nu mă face cumva muzicant, ci să mă dedic unei cariere «serioase», am fost trimis să văd Predealul și Sinaia, la verișoara mea Maruca Cantacuzino, cea care avea să devină, după ani și ani, soția lui George Enescu.

S-au scurs de atunci cincizeci și opt de ani, așadar mai bine de o jumătate de veac, dar, povestind, retrăiesc aceleași emoții pe care le-am încercat atunci.

Cum era în toiul verii, Sinaia fusese năpădită de vilegiaturiști alungați de canicula din orașele de cîmpie, astfel că toate rudele muntenești și mai toți cunoscuții familiei verișoarei mele Maruca se aflau la Sinaia. Gazda organizase un fel de primire săptămînală, în care afișul avea să-l țină de fiecare dată recitalul de pian al lui George Enescu.

Picasem și eu chiar atunci în Sinaia și îl vedeam pentru întîia dată pe Enescu, ca să-l ascult tot pentru întîia oară. În starea în care mă aflam, în taină vrînd să devin «pe veci» muzician, dar cu actele pregătite spre a urma studii juridice, așa cum glăsuia voința tatălui meu, invitația la recitalul lui George Enescu și nevisatul prilej de a-i fi prezentat luau proporțiile unui adevărat eveniment pentru mine.

Scanned with CamScanner

Enescu a cîntat, între altele, *Preludiu* și *Moartea Isoldei* din *Tristan și Isolda*. Încercam, peste umerii persoanelor din fața mea, să verific ceea ce ochii dezmințeau, dar simțurile credeau aievea: cînta, oare, un singur om, un singur instrument, pianul, sau cînta cumva în micul salon o întreagă orchestră?

La sfîrșit, cu toate că eram îndeajuns de instruit în privința comportării cuviincioase în societate, am avut un moment de exteriorizare nestăpînită a emoției ce mă covîrșise. Asistența a fost surprinsă de manifestarea mea zgomotoasă, Enescu însă a rîs amuzat. El singur mă înțelesese.

TIMPUL avea să treacă repede. Primul război mondial m-a găsit grav rănit, la mai puțin de două săptămîni de la intrarea țării noastre în conflagrație. Am fost internat la spitalul Sfîntul Spiridon din Iași. Pe vremea aceea, Enescu cutreiera spitalele și lazaretele din spatele frontului cîntînd răniților, alinîndu-le suferința și stîrnindu-le încrederea în izbîndă. Venise la spital să concerteze într-o zi cînd tocmai suportasem o operație fără anestezie. Nu eram doar epuizat fizic, dar aveam și moralul scăzut. Enescu a întîrziat anume începerea recitalului său, așteptînd ca eu să fiu adus pe o brancardă din sala de operație. În clipa cînd am trecut pragul încăperii transformate în sală de concert, el și-a început programul așezîndu-se la pian și cîntînd fragmentul *Noapte de vară* din prima mea suită pentru orchestră. Am izbucnit în plîns. Două ore, cît a durat concertul, lacrimile mi se prelingeau parcă de-a dreptul din matca sufletului, dintre malurile ființei mele ciopîrțite. Mă aflam în lumea lui Enescu, pluteam în lumea unde el mă purtase cu delicatețea și înțelegerea lui cuceritoare, și îmi dăduse cel dintîi acolada de compozitor interpretînd o piesă de-a mea. Atunci m-am simțit și eu cu adevărat muzician.

ULTERIOR, în anii de după război, ne revedeam și ne arătam unul altuia tot ce cream, tot ce izbuteam să așternem pe portativ, pînă în anul cînd Enescu și soția sa, Maruca, au plecat la Paris. Apoi în 1956, mi-a fost dat să ascult, la Bruxelles, *Oedip*, scris în bună parte în casa mătușei mele de la Tescani, mama Mărucăi Enescu, o casă în care plutea atmosfera unei autentice intelectualități, *Oedip* scris și la Sinaia, între brazii ce străjuiau vila «Luminiș», atît de dragă lui George Enescu. La data aceea, însă, Enescu dormea de un an sub lespedea din cimitirul parizian. Dar în acea seară de gală pentru muzica universală, seară de mare mîndrie românească, el se afla printre noi, era cu noi, în fiecare din noi". *(București, 1964)*

Scanned with CamScanner

MĂRTURIILE LUI GEORGES AURIC

CU ocazia ediției din septembrie 1964 a Festivalului și concursului internațional „George Enescu", din al cărui juriu a făcut parte pentru a doua oară, compozitorul francez Georges Auric a evocat prietenia sa cu Enescu, pe care îl socotea un exemplu de umanitate și de probitate artistică. Satisfăcut de nivelul și bogăția de manifestări a festivalului bucureștean, ne spunea — cu o însuflețire juvenilă — că numărul mare de tineri muzicieni români foarte bine înzestrați și pregătiți îngăduie toate speranțele într-un viitor strălucit al artei noastre.

Încîntat de interesul ce i-l arătam cu toții, Auric și-a adus aminte și de prietenia sa cu muzicienii, cu poeții Franței.

NE aflam, mai mulți, la o masă din grădina restaurantului Cina. Georges Auric descoperise cu ocazia plimbărilor sale prin București străzi, clădiri, grădini, unghiuri de perspectivă ce-i evocau de multe ori Parisul. Aranjaserăm cu orchestra localului ca ea să-și desfășoare întreg repertoriul francez, încît ambianța aceasta sonoră îl făcuse pe oaspele nostru să se simtă pe deplin la largul său.

Auric ne-a povestit despre hotelul din Cartierul Latin unde dezbătea nopți în șir, cu Jean Cocteau, problemele reînnoirii muzicii franceze. În timp ce luminile multicolore s-aprindeau și se stingeau pe zidul clădirii de lîngă arcadele teatrului Odéon, ascultau amîndoi șansoneta ce se strecura pe ușa deschisă a unei boate de la parter. Ne-a și fredonat-o într-o scurtă pauză a muzicii :

Mon coeur est une fleur d'automne,
Sans savoir pourquoi, ni comment
Vous l'avez pris, je vous le donne
Tout simplement...

„Auzi" ? l-a întrebat Cocteau. „Este o muzică mai franceză decît *Pelléas* al lui Debussy".

IN muzica sa de balet și film, Auric a păstrat ceva din parfumul inocent al muzicii franceze de șantan. Unul din noi i-a mărturisit — era, cred, Tudor Ciortea — că, dacă n-ar fi scris decît muzica la fimul *Moulin Rouge* — neuitata evocare a lui Toulouse-Lautrec —, și ar ajunge spre a fi socotit un mare compozitor.

Scanned with CamScanner

Auric a zîmbit, nu fără satisfacție, spunînd :

— Este una din partiturile mele care a reclamat cea mai dificilă și mai îndelungată documentare.

Ne-a spus că spre a se transpune în atmosfera Parisului anilor 1890—1900, a ascultat peste trei sute de melodii vechi, cele mai multe de șantan. Că a petrecut săptămîni întregi contemplînd afișele și picturile lui Toulouse-Lautrec. Că, spre a-și putea da seama cum și ce cîntau șansonetiștii de odinioară, a audiat o mulțime de plăci de gramofon, înregistrate cu mijloacele primitive încă din primele două decenii ale secolului.

Partitura s-a înfiripat astfel, pe nesimțite, contribuind într-o bună măsură la succesul mondial al filmului *Moulin Rouge*. Ilustrației muzicale nu-i mai lipsea decît leitmotivul, care întîrzia să apară.

AURIC se afla într-o seară, cu amicul său scriitorul Julien Green, la o cafenea din Montparnasse. Trompetistul unei fanfare, care cînta muzică de promenadă într-un chioșc din apropiere, a improvizat deodată un fel de apel destinat adunării muzicanților pentru o nouă rundă de melodii. Rotițele secrete ale imaginației compozitorului s-au urnit pe neașteptate : aflase, cu concursul trompetistului anonim, motivul pentru tema conducătoare a muzicii filmului — valsul *Moulin Rouge* —, care s-a născut în aceeași seară, devenind șlagăr în cinci continente și, în același timp, o melodie care evocă cu halucinantă precizie Parisul și-o epocă bine definită : epoca de maximă strălucire a cancanului, a șansonetei franceze, a cabaretelor din Montmartre, a music-hallului, a pictorilor cu beretă și lavalieră.

— MUZICĂ ușoară ? Desigur, dar cît de greu de făcut spre a putea cuceri cu ea o lume întreagă ! — a fost concluzia lui Mihail Jora, aflat în fruntea mesei. *(București, 1964)*

PORTRETUL LUI DMITRI ȘOSTAKOVICI

IL întreb pe Dmitri Șostakovici — la întrevederea de la Ambasada Sovietică de la București — dacă a aflat că, în 1944, cînd la Palo Alta din California o orchestră americană i-a pre-

Scanned with CamScanner

zentat cea de a opta simfonie, un auditor din sală a răspuns la chestionarul organizatorilor concertului de ce anume place lucrarea publicului :

„Fiindcă tălmăceşte ceva din tensiunea noastră, a tuturor".

Exprim părerea că nu se putea o formulare mai concisă şi mai adevărată a tonului *Simfoniei a VIII-a.*

— Ceea ce contribuie, în mare măsură, la accesibilitatea unei muzici pînă şi la cel mai nepregătit public este „timbrul" ei contemporan — spune Şostakovici.

Nu numai avalanşa de combinaţii sonore, care sună foarte familiar urechii noastre, nici doar tensiunea tragică din această muzică plină de momente copleşitoare, ci înainte de toate tensiunea morală a omului de azi, ale cărui gînduri, sentimente, preocupări alcătuiesc materialul brut al creaţiei muzicianului sovietic, află în ea o exprimare inedită.

— Artistul creator — explică oaspele pe un ton blînd şi egal — trebuie să stăpînească un sistem perfect de amplificare în opera sa a tot ce-l preocupă şi priveşte pe om. Numai în felul acesta problemele ce-l frămîntă pot afla răspunsul potrivit.

Acest răspuns, îmi spun eu — cu gîndul la portretul pe care intenţionez să i-l schiţez lui Şostakovici, în timp ce el e acaparat de colegii mai vîrstnici veniţi la întrunire —, vibrează în toate simfoniile, concertele, oratoriile, cantatele, cvartetele, ciclurile vocale, operele şi muzica de film a compozitorului. Conflictul în dramaturgia simfoniilor sale apare de obicei din înfruntarea personalităţii creatorului *(individualizarea instrumentelor)* cu aspiraţia integrării sale în colectiv *(dizolvarea nuanţelor de timbru în masa sonoră)*. Individ şi colectiv sînt pe seama lui termenii unei ecuaţii unice, cum ar spune matematicienii. Iar ecuaţia unuia din muzicienii reprezentativi ai epocii noastre are o singură rădăcină : relaţia dintre artă şi capacitatea de recepţie, de înţelegere a celor mai variate categorii de public.

Este, se pare, trăsătura prin excelenţă „politică" a oricărei arte. Ea este atît de evidentă în opera lui Şostakovici, încît — după prima audiţie de la New York a *Simfoniei „Leningradului"* — un critic american a atacat-o cu violenţă, de pe poziţiile artei „pure", afirmînd că *„muzica şi politica sînt incompatibile"*.

CÎŢI dintre teoreticienii izolării artei de viaţă n-au osîndit ba „democratismul gîndirii artistice" a lui Şostakovici, ba „estetica politică" şi muzica lui „suprasaturată de idei şi imagini sociale" ! Compozitorul le-a răspuns tuturor şi i-a redus pe rînd la

Scanned with CamScanner

tăcere, nu prin polemici sau controverse ideologice, ci asemenea pictorului francez David care, încercînd să le explice discipolilor săi emoţia ce-l covîrşise cu ocazia primei sale întîlniri cu Bonaparte, s-a bîlbîit, s-a pierdut şi, apucînd brusc un creion, a schiţat pe cel mai apropiat perete profilul superb al primului consul.

Şostakovici a folosit aceeaşi metodă : a dat explicaţii prin muzica sa. La data cînd l-am întîlnit îi cunoşteam o poză nu prea clară, făcută de un amator în căsuţa cu aspect de izbă unde lucra în timpul războiului la a şaptea sa simfonie, *„despre oamenii care devin eroi, care luptă pentru triumful nostru asupra duşmanului"*. Faţa nu i se vede, căci stă cu spatele la obiectiv, dar felul cum e aplecat peste masa primitivă trădează o mare concentrare. Încăperea goală, fără altă mobilă în afara mesei şi a scaunelor, ar părea un interior de cabană turistică părăsită, dacă n-ar fi cei doi copii absorbiţi de micile lor nimicuri ca să-i împrumute viaţă. Uşa din fund e deschisă ; ghiceşti, dincolo de livadă, bănuită doar, Neva, care fumegă — ţărmul ei îmbrăcat în granit a rămas mult mai la vale —, pe maluri înfloresc viorele pînă în tîrziul verii. La răstimpuri se aude de departe bubuitul artileriei. Sus, în nord şi la răsărit de Volga, se întinde ţara sărăcită, martirizată, dar hotărîtă să se apere pînă la capătul puterilor.

Şostakovici este unul din multele milioane de oameni pe care războiul i-a zmuls cu sumbra lui aprehensiune — *dunkle Ahnung* — din traiul lor obişnuit, iar altul nu mai pot să-şi închipuie. În auzul său răsună huruitul avioanelor de bombardament, urletul sirenelor de alarmă, tropotul paşilor alergînd pe trotuarele desfundate, tăcerea apăsătoare din beciurile transformate în adăposturi antiaeriene, dar artistul îşi afirmă pînă şi din haosul acestui *finis orbis terrarum* optimismul, speranţa, încrederea în victorie — singurele prielnice vieţii şi creaţiei. Dacă nu crezi, pare să spună muzica din această simfonie a încleştării şi disperării metamorfozate într-un imens strigăt de încredere, renunţi la viaţă. Natura însăşi e optimistă, se ridică din cataclismele cele mai cumplite, soarele iese biruitor din cele mai înfricoşătoare vijelii. Arta, ca şi natura, are puterea uimitoare de a face sufletele să renască.

„INTUNERICUL e de nepătruns — notează Şostakovici într-una din nopţile de coşmar ale asediului. *Nu arde nici o lumină, licărul stelelor a fost acoperit şi el de pîcla incendiilor. Oraşul camuflat respiră departe, neauzit, în beznă ; pare scufundat într-un ocean de smoală, din care doar uneori se înalţă vîlvătaia bombelor incendiare..."*

Scanned with CamScanner

Pacea ? Pacea e un vis, vis minunat, firește, dar numai vis. Ce rămîne din Troia ? Ce supraviețuiește dintr-un război nimicitor ? Porumbeii care zboară peste ruine, iubirea și speranța. O spune tema în *Mi* din adagioul *Simfoniei a VII-a*. E în această lucrare, îndeosebi în secțiunile ei marginale, un lirism pe măsura tensiunii morale a omului de azi — un lirism *eroic*. Căci este eroism să poți crede, cu întreaga tărie a sufletului, că luncile fărîmițate sub șenila tancurilor se vor îmbrăca iar, peste puțin, în flori de romaniță, ale căror petale vor fi zmulse din nou, una cîte una, de fetele curioase să afle naivele taine ale iubirii.

IUBIREA, într-un sens mai cuprinzător, de afecțiune pentru umanitatea liberă cu care ne simțim solidari, este una din temele esențiale ale artei lui Dmitri Șostakovici. Ea răsună limpede din prima sa simfonie, care i-a plăcut atît de mult bătrînului Glazunov și care seamănă cu un peisaj de primăvară în acvaforte : arbori cu frunze fragede pe crengi, ierburi răsărite proaspăt în luncă, un pui de vînt hoinar pe străzi bătute de soare. Mișcarea *allegretto*, care introduce simfonia în locul tradiționalelor mișcări largi și maiestuoase, pare o tiflă tinerească aruncată academismului și rigorilor de limbaj, iar transformarea mișcării de început într-un *allegro non troppo* evocă fluieratul vesel, o leacă provocator, al unui tînăr care ar dori să fie auzit de toată lumea în timp ce hoinărește fără țintă prin orașul desprimăvărat. Pentru că anotimpul și vîrsta îl fac să se simtă un întreg univers, hoinarul nostru e ispitit să le strige tuturor, într-un chiot esenian : „Mi-e sufletul o vie plină de rod, care-și revarsă împrejur prisosul îmbelșugat. Haideți, beți cu toții, mai am destul, mai am pentru alții și mai însetați decît voi !“

Numai cei îndrăgostiți cu adevărat de viață sînt în stare de această generoasă risipire.

La vîrsta de nouăsprezece ani, bobîrnacul pe care Șostakovici îl dă tradițiilor cu *Simfonia I* pare să-i îndrume pașii pe drumul iconoclaștilor, de ale căror isprăvi vuiesc deceniile al treilea și-al patrulea. Totul fuge, se destramă, se năruie — etic și estetic deopotrivă — de parcă ar fi fost clădit pe nisipuri mișcătoare. Nimic nu rămîne întreg, în afara sufletului omenesc, care nu și-a pierdut încrederea în viitor.

Chestionat în perioada primelor sale lucrări — de la opus 1, un *Scherzo pentru orchestră*, compus în 1919, pînă la opera *Nasul*, după povestirea lui Gogol, opus 15 — dacă în societatea contemporană prioritatea este a științei sau a artei, Șostakovici optează cu

Scanned with CamScanner

fermitate pentru a doua, fiindcă — spune el — *„în timp ce știința examinează lumea așa cum este, arta o contemplă așa cum ar trebui să fie"*.

CUM ar trebui să fie lumea? Este întrebarea care iscă neliniștea clocotitoare, torentele de răbufniri vulcanice, magistralele combinații de timbruri grave și sumbre ale orchestrei, irezistibilul șuvoi al discursului compozitorului, identificat de critică cu tragismul prezentului. „Aer, mai mult aer", pare să strige muzica asta; „deschideți larg ferestrele prin care se vede cerul, se văd norii și păsările în zbor, se simte vîntul odată cu freamătul lumii vii! Aruncați-vă în vîltoarea ei, chiar dacă nu sînteți decît niște biete luntri pe-o mare agitată, căci trebuie să ajungem o dată și-o dată la capătul primejdioasei noastre călătorii!"

Călătoria aceasta se cheamă război. Un poem al eroismului este toată partea întîi din *Simfonia a VII-a*, care sugerează perspectivele vieții ce va triumfa peste ruinile războiului. Să urmeze, oare, după terminarea lui, aceleași patimi, aceleași prejudecăți, aceeași orbire care au fost și înainte? se întreabă compozitorul. S-ar putea, sună răspunsul lui, dar omul va fi de azi înainte mai prevăzător, mai atent, mai rezervat, nu se va mai azvîrli orbește în toate aventurile, nu va mai răspunde „prezent" la toate chemările ce i se vor strecura la ureche, scriind *Pericol de moarte* la răspîntiile ce duc la nimicirea libertății, la tiranie, la neomenie, în jungla barbariei.

Despre acest lucru vorbesc salturile îndrăznețe pe trepte depărtate — *do, sol, re, sol, mi, do, sol, fa diez* —, din *Simfonia Leningradului*. Scrisă într-un limbaj foarte la zi, ea are în același timp un aer atît de rusesc, încît multora le evocă scena promenadei din *Tablouri dintr-o expoziție* a lui Musorgski. Un ziar britanic afirmă, după prezentarea simfoniei în anii războiului la Londra, că ea *„trezește încrederea și speranța în pace"*.

Datorită puterii de sugestie a muzicii lui Șostakovici, datorită artei lui tragice, plină de forță morală, de energii dezlănțuite ca într-o dezagregare bruscă a materiei sonore, presa americană de specialitate afirmă că o țară care are asemenea muzică „nu poate fi învinsă". Visul rău va lua sfîrșit — pare într-adevăr să spună muzica lui —, amenințarea ce apasă asupra tuturor, suferințele, așteptarea monstruoasă vor fi date curînd uitării.

CUM realizează Dmitri Șostakovici magia aceasta a artei sale? Care sînt mijloacele prin care se face înțeles în ceea ce are mai

Scanned with CamScanner

profund în sinea sa ? Mijloacele folosite sînt aproape toate tradiționale, împrospătate cel mult prin sonorități noi și inedite. Programul declarat de compozitor în *24 de Preludii și Fugi pentru pian* este continuarea și dezvoltarea armonioasă a limbajului marilor săi precursori. În ele, Șostakovici îmbogățește armonia contemporană pe urmele *Clavecinului bine temperat* al lui Bach, așa cum face și Hindemith în *Ludus tonalis :* un imens arc melodic boltit peste două secole de muzică !

Inovator, potențîndu-și expresia prin tot ce-i oferă evoluția gîndirii și a tehnicii muzicale, Șostakovici folosește cîteva „noutăți revoluționare" înaintea compozitorilor moderniști din Occident ; interludiul din opera *Nasul,* de pildă, scris pentru instrumente de percuție, premerge cu cîțiva ani faimoasa *Ionisation* de Varése ; sarcasmul demascator din opera *Katerina Ismailova* este contemporan cu satira caricaturală din *Wozzeck* de Alban Berg ; cîteva din procedeele orchestrale, împinse uneori pînă la „trucaje" de efect, dar lipsite încă de o autentică profunzime, vor fi preluate și extinse de maeștrii muzicii moderne din Occident. Ceea ce îi uimește îndeosebi pe critici este felul cum dizolvă noul într-o sinteză personală a orientărilor și experiențelor predecesorilor săi. Un artist francez vorbea pînă și de „ecourile pucciniene" ale instrumentației din *Katerina Ismailova,* de ansamblurile corale tratate „la modul lui Musorgski", de „marele elan liric al vocalității", asemănător cu cel din *Dama de pică* și *Evghenie Oneghin.*

E o bogăție de sunete și idei în muzica lui Dmitri Șostakovici, pe care numai viața a putut s-o genereze. Îmbinare de elemente autobiografice și subiective cu realitatea obiectivă, muzica aceasta propune o viziune optimistă a existenței, a perspectivelor omenirii. Marile contraste de teme și culori din simfoniile sale, momentele lirice, de stagnare meditativă, care intervin în dezvoltare, alternate cu creșteri năvalnice ale discursului, ca de pildă în finalul *Simfoniei a V-a,* unde bucuria dogoare aproape, nu sînt decît o transcriere într-un idiom cu bogate semnificații și ecouri adînci în conștiințe a realității, a abdicărilor noastre temporare de la umanitate, pe care uitarea nu poate să le acopere, dar și a tuturor valorilor de sensibilitate, rațiune, justiție, etică și estetică, așadar a tot ce, cu un cuvînt, se cheamă spirit.

EPOCA prezentă, tulbure, neliniștită, sfîșiată de strigăte de durere, luminată însă și de nebănuitul progres al spiritului creator către condițiile libertății și ale stăpînirii naturii, află în Dmitri

Scanned with CamScanner

Șostakovici un tălmăcitor care, prezent în iureșul vieții, a participat la luptele contemporane, făcînd din arta sa nu doar un comentar, ci și o formă de mai bună înțelegere, de simțire mai adîncă a realității, a datelor ei obiective. *(București, 1964)*

UN PIANIST AMERICAN LA BUCUREȘTI

UN mare pianist și un mic om modest, dublați de o exemplară disciplină artistică. Astfel l-am cunoscut, în 1964, pe pianistul american Julius Katchen, al cărui recital de la Ateneul Român a însemnat pentru mulți revelația unui artist cu înzestrări deosebite. I-am solicitat după concert un interviu, din dorința de a afla mai multe despre el. M-a rugat să fiu scurt, fiind extenuat de voiajul din ajun și de recitalul abia terminat.

— Vîrsta ? — am adoptat stilul telegrafic al interviurilor americane.

— Treizeci și doi.

— Locul nașterii ?

— Longbranch din New Jersey, Statele Unite ale Americii.

— Studii ?

— Am început studiul pianului pe cînd aveam cinci ani, cu bunica mea, o pianistă de mare talent. După cîțiva ani, bunicul mi-a dat primele lecții de contrapunct și armonie. Ambii bunici ai mei au fost muzicieni cunoscuți în Statele Unite. Erau polonezi de origine, stabiliți în America la începutul secolului. Mama a fost și ea pianistă, astfel că în casa noastră se făcea multă muzică. Am cîntat într-un trio cu pian încă din fragedă copilărie. Maeștrii cărora le datorez stilul meu pianistic sînt David Saperton și Joseph Haffen. Nu pot să uit nici ceea ce datorez, în privința înțelegerii cantilenei, operei italiene, care mi-a deșteptat adevăratul interes pentru muzică și dorința de a deveni pianist.

— Primul dumneavoastră concert ?

— L-am dat la vîrsta de unsprezece ani. Am cîntat cu acel prilej un Concert de Mozart, acompaniat de o orchestră simfonică. Pînă la vîrsta de paisprezece ani, am colindat ca un fel de monstru sacru orașele Americii, dînd o mulțime de concerte. De la această vîrstă, însă, am încetat să mai cînt în public, odată ce părinții mei nu doreau în nici un fel să rămîn cu amprenta de

Scanned with CamScanner

copil-minune. Deşi am continuat studiile muzicale, am urmat un colegiu şi, la douăzeci de ani, mi-am luat licenţa în limba şi literatura engleză. După asta m-am stabilit la Paris, unde trăiesc şi azi, susţinînd vreo cincizeci-şaizeci de concerte şi recitaluri pe an în trei continente.

— Cîteva cuvinte despre muzica americană de azi ?

— O mare parte dintre compozitorii americani sînt europeni de origine. Ei nu fac decît să continue şi dincolo de ocean manierele sau stilurile în care au compus înainte de a deveni americani. Există însă şi compozitori indigeni, care valorifică în creaţia lor intonaţii proprii Americii, ca bunăoară melosul popular al negrilor. Nu cred să exagerez spunînd că unul dintre cei mai norocoşi reprezentanţi ai muzicii americane din prima jumătate a secolului a fost Gershwin. Îl apreciez pe Aaron Copland, dar mai cu seamă pe Samuel Barber, a cărui *Sonată pentru pian* este socotită printre cele mai bune sonate contemporane. Răsună în compoziţiile ambilor ecouri ale cîntecelor *spirituals,* ale muzicii negrilor americani, adică tot ce, în mod obişnuit, se cheamă jazz.

— Ce cunoaşteţi din muzica românească ?

— L-am stimat în mod deosebit pe George Enescu, ca şi pe Dinu Lipatti, unul dintre cei mai mari pianişti ai zilelor noastre. Cunosc indirect folclorul românesc, datorită admirabilelor prelucrări ale lui Bartók. Poporul în stare să creeze o asemenea muzică trebuie să fie din cale afară de înzestrat. De altfel, dacă nu era, n-ar fi apelat la cîntecele şi jocurile lui multiseculare un artist atît de mare ca Bartók — iată de ce n-am fost prea surprins de calitatea neaşteptată a orchestrelor simfonice româneşti. Abia constituite în ansambluri filarmonice, ele au şi atins un înalt nivel de profesionalitate, dovedind multă înţelegere, bun gust şi sensibilitate. *(Bucureşti, 1964)*

MODESTIA LUI ROBERTO BENZI

NU este lucru uşor să fii copil-minune. Copilăria trece curînd, iar minunile nu ţin îndeobşte decît trei zile. Lumea însă continuă să pretindă tot mai mult de la cei care, de obicei, au dat cam tot ce aveau bun în ei la începuturile lor.

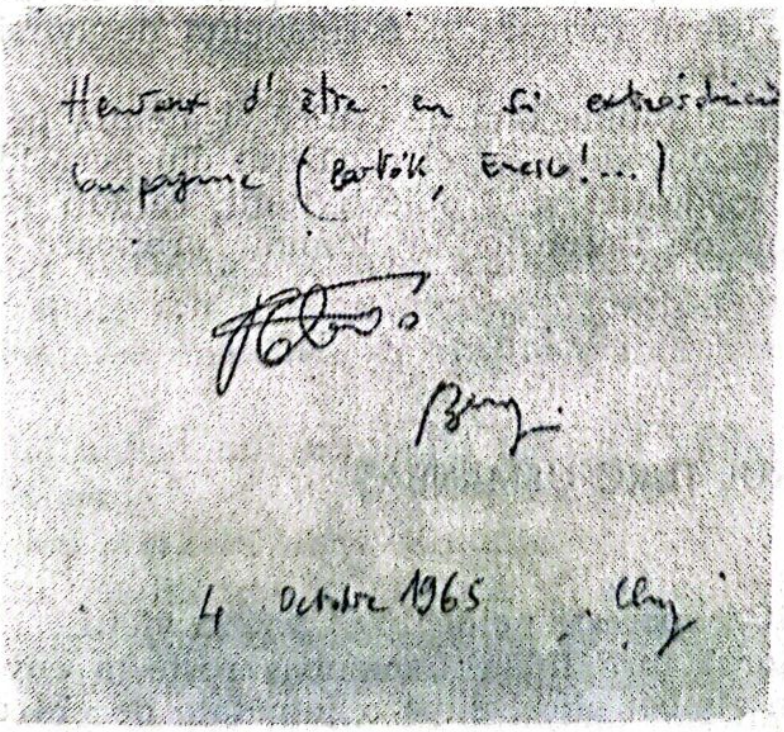
Este şi cazul lui Roberto Benzi, care avea în 1965 — cînd l-am întîlnit la Cluj, după un concert dirijat la Filarmonică —, aproape

Scanned with CamScanner

treizeci de ani. Îl cunoșteam dintr-un film care făcuse înconjurul lumii și din emisiunile de televiziune. Împărtășeam și eu admirația ce i se cuvenea băiețelului cu baghetă lungă și pantaloni scurți, care la zece ani însufleța, cu gesturi de o plastică suavă, ansambluri de muzicanți bărboși și pleșuvi. Muzica izvora din acest contact simplă și clară în puritatea ei. Urmăream însă, cu inima tot mai strînsă, cum pantalonii copilului-minune se lungesc, fără ca el sau talentul lui să crească în aceeași proporție.

Roberto Benzi a rămas și la maturitate mic de stat, cu un chip care mai reflectă strălucirea succeselor sale din trecut. Aplauzele pe care le culege azi sînt în mare parte o prelungire a celor de acum aproape două decenii. Fiindcă Roberto Benzi, asemenea altor copii precoci, a adăugat doar puțin la promisiunile făcute în perioada debuturilor sale pe cînd avea zece ani. E un dirijor disciplinat și instruit, care se folosește inconștient de sugestia ce-l însoțește din copilărie, înlocuind vigoarea expresiei printr-o autoritate artificioasă și capitulînd adesea în momentele maxime, într-o frîngere elegiacă.

Concertul său clujean a însemnat, cu toate acestea, un frumos succes, încă unul din succesele repurtate de el în trei continente. Am fost astfel destui care să-i ținem companie la restaurantul hotelului unde trăsese. S-a bucurat de arguția noastră și s-a deschis firesc la masa prelungită pînă tîrziu după ora închiderii. Îl vedeam cu toții în lumina marelui drum pe care îl străbătuse în două decenii.



Scanned with CamScanner

Cred că succesul său din trecut s-a datorat — în afara vîrstei fragede menite să impresioneze pe oricine, îndeosebi pe compatrioții săi francezi (în pofida originei sale italienești, Benzi este cetățean al Franței) —, tendinței sale de a romantiza toate stilurile muzicale. Roberto Benzi imprimă interpretării pecetea psihicului său, semn incontestabil de talent și personalitate artistică. Chiar în seara aceea stăpînise, asemenea unui șef de orchestră experimentat, gama multicoloră a sonorităților instrumentale, fără să atingă însă patosul dramatic pe care Brahms îl presupune.

CUM eram cîțiva muzicieni și cronicari în jurul lui, Benzi ne-a spus că nutrește multă stimă pentru activitatea criticilor.

— Muzicianul — era el de părere — trebuie să-și plece urechea la glasul criticii, fiindcă aplauzele publicului nu sînt aproape niciodată destul de obiective. Se creează în sălile de concert o anumită temperatură colectivă, încît ceea ce numim în mod curent succes poate că nu corespunde totdeauna calității producției. Aprecierea în spirit critic a muzicii este cu totul altceva. Este, în primul rînd, un lucru din cale-afară de greu, căci impune o permanentă obiectivare de delectare și emoția artistică. Doar în acest fel criticul are șansa de a pătrunde profund și sincer în arta interpretului, în structura muzicii cîntate. Nu atribui, firește, criticii rolul de arbitru unic în judecarea artei și artiștilor, pentru că sînt prea mari și prea multe greșelile săvîrșite de critici în trecut față de cîțiva dintre cei mai de seamă muzicieni, creatori și interpreți. Dar criticul sensibil, instruit și onest, poate fi un prețios aliat al artistului, la a cărui formare și permanentă desăvîrșire contribuie într-un mod evident.

O astfel de atitudine față de critică și atenția pe care Roberto Benzi i-o acordă dovedește că el a păstrat din perioada debuturilor sale minunea modestiei și a obiectivității, calități rar întîlnite la artiștii răsfățați de timpuriu în lumina orbitoare a succesului. *(Cluj, 1965)*

COMPOZITORUL TURC USMANBAȘ

— MUZICA sporește neînchipuit poezia vieții.

Compozitorul turc Ihlan Usmanbaș rostește cuvintele acestea simplu, cu un zîmbet sfios, după o jumătate de oră de convorbire.

Scanned with CamScanner

O rază sleită de soare lucește în oglinda mesei din clubul Uniunii compozitorilor, unde oaspele de la Ankara și-a orînduit cîteva din compozițiile proprii, publicate în Turcia și la edituri occidentale, împreună cu *Cvartetul de coarde* compus în 1947, care i-a cîștigat mulți adepți pe continent. Este și o înregistrare a lui pe disc, făcută în Statele Unite ale Americii într-o serie destinată ilustrării orientărilor creatoare în al cincilea deceniu al secolului pe meridianele globului.

Usmanbaș, profesor de muzicologie la Conservatorul de stat din Ankara este autor de piese instrumentale și vocal-instrumentale. Ele mărturisesc aspirațiile și realizările noii școli muzicale din Turcia, la fel ca și lucrările lui Saygon, Erkin, Rev. Arel, Akses, numele unor compozitori dintr-o țară din a cărei muzică nu cunoșteam, pînă nu demult, decît tradiționala meterhanea de tristă memorie pentru noi. Cu amintirile scăldate în melopeea Orientului, uitat mult timp de civilizația apuseană în milenara înmărmurire a imperiului semilunei, toți acești compozitori contribuie, prin aportul personalității lor artistice, la o diversificare a muzicii contemporane.

— Din 1923, de cînd Turcia s-a transformat în republică, instituțiile de cultură muzicală au fost întemeiate după modelele cele mai avansate din Europa și America — relatează Ihlan Usmanbaș. Conservatorul de stat din Ankara, creat în 1936, a avut parte de îndrumarea unui compozitor și pedagog celebru, ca Paul Hindemith. Teatrul de operă, înființat abia în 1948, poartă amprenta organizatorică a lui Karl Eberth. Avem azi un teatru liric, trei conservatoare și tot atîtea orchestre simfonice la Ankara, Istanbul, Smirna. Dorim să lărgim acest cadru, prea îngust pentru exigențele unei culturi artistice moderne, și să înființăm noi instituții muzicale. Am venit în România spre a studia felul cum este organizată la dumneavoastră viața muzicală și artistică. Sîntem pe cale de a crea un minister al culturii și artei, cu ajutorul căruia să aducem reforme substanțiale atît în structura conservatoarelor, cît și în activitatea, orientarea, metodele de muncă ale orchestrelor noastre simfonice.

— În ce fel a fost util contactul pe care l-ați avut cu viața muzicală din România ?

Usmanbaș îmi arată un teanc de notițe.

— Contactul cu instituțiile de artă și cultură din România, consemnat de mine zi de zi, m-a convins de viabilitatea lor, odată ce instituțiile acestea s-au ivit din necesitatea unei educații artistice moderne. Ceea ce noi dorim să înființăm într-un viitor apro-

Scanned with CamScanner

piat, la dumneavoastră există de pe acum și funcționează la un nivel mult mai ridicat decît bănuiam. M-a surprins îndeosebi afluența publicului la concerte și spectacole lirice. Doresc ca și la noi, în Turcia, să se petreacă același lucru cît mai curînd cu putință.

IHLAN Usmanbaș povestește cu farmec despre compozitorii turci, despre o plimbare în crepuscul prin rada Istanbulului — ceea ce i-a inspirat un ciclu de piese impresioniste pentru pian —, despre concepția sa privitoare la confreria mondială a artiștilor. Oare entuziasmul și încrederea manifestate de el nu sînt indicii serioase că această confrerie are adepți pretutindeni?

— Aș fi fericit — spune el la despărțire —, ca schimbul artiștilor și oamenilor de cultură dintre țări și continente să fie dezvoltat fără încetare, ducînd la cunoaștere reciprocă. Ea este cea mai solidă temelie a unei atitudini lucide și active față de marile probleme ale creației, care sînt de fapt înseși problemele morale ale omenirii contemporane. *(Cluj, 1965)*

JOHN PRITCHARD DESPRE MUZICIENII ENGLEZI

— CUM am putea face ca acest colocviu, între o lungă repetiție și un concert obositor, să fie nu doar scurt, dar și util? — îl întreb pe dirijorul englez John Pritchard, aflat la Cluj cu prilejul inaugurării stagiunii de concerte 1964—1965.

— Vorbind numai despre ceea ce ne preocupă deopotrivă, adică despre muzică — răspunde dirijorul luîndu-mă de braț în timp ce ne îndreptăm spre bufetul Casei Universitarilor.

— În acest caz, încercați să zugrăviți o succintă panoramă a muzicii din Marea Britanie a zilelor noastre.

— Trăiește în insula metropolitană un uriaș, a cărui artă a depășit hotarele patriei sale — îmi spune dirijorul. Opera lui stîrnește dezbateri și discuții pretutindeni. În retorta personalității sale, descoperirile și sistemele componistice cele mai avansate împrumută un aspect firesc și verosimil, un contur de totală accesibilitate. Este vorba de Benjamin Britten, pe care, în calitatea mea de dirijor, îl socotesc cel mai mare muzician în viață, după Stravinski.

Scanned with CamScanner

— A fi *mare* în artă înseamnă, azi, a îmbina într-o manieră originală, tradiția și experimentul înnoitor — intervin eu.

— În asta constă și grandoarea lui Britten. Dacă ar fi să rezum mănunchiul de calități care constituie arta lui componistică, aș menționa în primul rînd atașamentul său de tot ce e viguros, stenic, major în moștenirea muzicală a secolelor anterioare. Tradiția e prezentă astfel în creația sa, chiar cînd face apel la tehnica serialistă, ca în *Cantata academică*, compusă în 1960. Audierea operelor dodecafonice debutează, de obicei, cu un sentiment de neliniște, asemănător aceluia pe care îl încercăm atunci cînd cineva e pe punctul de a face o demonstrație de acrobație periculoasă. La Britten, însă, sistemul celor douăsprezece tonuri *cîntă*, neliniștea inițială se dizolvă curînd ; pînă și cei ostili serialismului urmăresc cu deplină satisfacție muzica lui, care asimilează cu o admirabilă lipsă de prejudecăți și utilizează prodigioasele resurse coloristice ale celor mai la zi experiențe. Benjamin Britten este tot ce are mai bun muzica noastră de azi.

— Mai sînt însă și alți compozitori, bunăoară Tippitt.

—Michael Tippitt e un compozitor îndrăzneț, veșnic în căutarea de noutate. El socotește actuala notație muzicală, cu toate indicațiile ei de detaliu, insuficientă. Inspirația și sensibilitatea fac la el casă bună cu frumusețea construcției. În felul acesta scapă de ariditatea geometrică a experimentaliștilor cerebrali.

— Nu l-aș uita nici pe William Walton, a cărui muzică este, în parte, cunoscută și la noi, datorită filmelor lui Laurence Olivier.

— Sir William Walton trăiește într-o altă epocă a muzicii decît Britten sau Tippitt, fără a fi cu toate acestea *out of date* — inactual. Deși între prima lui simfonie, din 1928, și cea de a doua s-au scurs trei decenii, el a rămas fidel începuturilor sale, deopotrivă de cald și de luminos în tot ce scrie. De modernismul de ultimă oră s-a obiectivat printr-o atitudine critică față de atonalism și sistemele derivate din el. Dacă o operă muzicală e în stare să tălmăcească și fără mari culminații trăsăturile adînci, permanente, esențiale ale unui popor, atunci fără îndoială că muzica lui Sir Walton este aceea.

LA despărțire, John Pritchard ține să-și exprime prețuirea pentru realizatorii spectacolelor *Oedip*, *Cavalerul rozelor* și *Bărbierul din Sevilla*, pe care le-a văzut la București.

— Cîntăreții români sînt stăpîni pe toate mijloacele presupuse de buna interpretare a operelor clasice și moderne. Vom fi încîn-

Scanned with CamScanner

taţi să-i auzim şi la Londra. Vă felicit îndeosebi pentru regiile artistice, cizelate cu multă îngrijire, servind desăvîrşit muzica. Fericită ţară unde arta are atîţia slujitori eminenţi !

Gestul cu care mă îmbrăţişează completează elocvent convingerea lui John Pritchard în cele spuse. *(Cluj, 1965)*

INTÎLNIRE CU VIRGINIA ZEANI

ÎNTOARCEREA Virginiei Zeani în ţara ei de baştină a întîrziat mai mult decît puteam bănui. Întîrzierea aceasta s-a datorat, pare-se, dorinţei sale de a-şi prezenta publicului român calităţile pe deplin maturizate, o artă a cîntului fericit îmbinată cu noblеţea interpretării dramatice.

Cînd, în 1965, am aplaudat-o în sfîrşit pe scena Operei Române din Bucureşti în *Traviata*, Virginia Zeani îşi împlinise arta în proporţii şi adîncime, propunîndu-ne o tehnică vocală migălos şlefuită. Mai presus însă de această tehnică, cîntăreaţa apreciată în Italia — patria ei de elecţie — posedă suflet şi personalitate. Ca într-o producţie cinematografică se perindă, imagine după imagine, succesele pe care le-a repurtat, datorită conţinutului uman al artei sale, nu numai la Roma, Napoli, Milano, Veneţia, ci şi în teatrele de operă din Franţa, Spania, Anglia. Ceea ce cîntă este confesia expresivă a unei artiste în a cărei interpretare primează emoţia.

Simţirea autentică e organizatoare de atitudini inedite faţă de ficţiunea artistică. Ea activează fantezia şi sensibilitatea, ducînd la realizări vii şi adevărate, ca bunăoară Violetta Virginiei Zeani. Cu un instinct sigur, cîntăreaţa i-a descoperit eroinei lui Verdi universul interior, tălmăcindu-i sentimentele într-o interpretare de impecabilă virtuozitate.

Virtuozitate vocală, se înţelege, dar şi transparenţa sugestivă a deplinei trăiri artistice.

— Cîntul este un act de comunicare individuală cu misterul ficţiunii artistice — am auzit-o pe Virginia Zeani în convorbirile avute în casa doctorului Popescu-Sibiu de lîngă Cişmigiu. E cale lungă de la însuşirea partidei vocale a unui rol pînă ce personajul devine o prezenţă palpabilă în conştiinţa noastră. Prezenţa aceasta trebuie să afle în fiecare interpret o stare proprie de sensibilitate, o formă nouă de expresie. Întotdeauna m-am temut ca nu cumva

Scanned with CamScanner

să preiau prea mult de la alți interpreți, încercînd să-mi plăsmuiesc personajul după imaginația și simțirea mea. Mă întreb de fiecare dată dacă am reușit cu adevărat ?

REUȘITA Virginiei Zeani o atestă numeroși critici muzicali. După interpretarea în 1957 a rolului titular din *Lucia de Lammermoor* la Festivalul Națiunilor de la Paris, René Dumesnil afirma că talentul, tehnica, bravura vocală a artistei romînce au darul de a tălmăci marile melodrame pe gustul și sensibilitatea contemporană. Guido Pannain a reținut din aparițiile ei temperamentul excepțional, secondat de mijloace vocale ieșite din comun ca ambitus, unitate, delicatețe. Alfredo Parente a fost impresionat de puritatea și timbrul vocii ei, de muzicalitatea și siguranța tehnicii. Henri Soulon îi admira gama nuanțată a expresiei dramatice, datorită căreia Violetta ei este „o splendidă creație". Giuseppe Ferrari aplauda virtuozitatea sobră și marea noblețe a aparițiilor sale, pentru ca F.L. Lunghi să insiste în mai multe cronici asupra „clarei și delicatei expresii vocale". A. Michel a stăruit asupra spontaneității artistei, a stilului „perfect adecvat rolului și sensului exact al expresiei vocale". Eugenio Montale constata, la rîndul lui, profunda pasionalitate a tuturor interpretărilor ei, iar Hans Pfersmann a fost vrăjit de gingășia fizicului și de vocea ei egală în toate registrele.

Pentru a merita asemenea aprecieri, o cîntăreață trebuie să întrunească o mulțime de calități. Virginia Zeani — romînca Zăhan din Solovăstru de lîngă Reghin — a întrunit în persoana ei voluntară calitățile ce i se cer unei cîntărețe spre a putea deveni o individualitate inconfundabilă. Asemănată de cronicari, rînd pe rînd, cu Patti, Melba, Muzio și De Hidalgo, ea aparține interpreților lirici care trezesc în public ecouri de lungă durată. Vocea i se revarsă generoasă peste ascultători, pasiunea expresiei se îmbină cu organul vocal rezistent, de o deosebită stabilitate și siguranță. Cucerește prin nuanțele sale subtile și, în același timp, prin intensitatea unor acute de o uluitoare precizie. Maniera liberă a recitativelor sale nu rezultă din vreo lipsă de disciplină sau autocontrol, ci din cunoașterea desăvîrșită a partiturii. Tehnica excelentă a respirației duce la o cantilenă egală, așa cum am admirat-o în aria *Mi chiamano Mimi* din primul act al *Boemei*. Am descoperit în ea o Mimi *„delicată și dulce, simplă și umană, bogată în simțire și confundîndu-se cu eroina lui Puccini"*, cum arăta cronicarul muzical al ziarului *Il Progresso d'Italia*. Nu-și forțează niciodată glasul,

Scanned with CamScanner

producînd intensităţile dinamice dorite prin procedeul creşterii treptate a sonorităţii.

În *Traviata*, Virginia Zeani a demonstrat o voce bine impostată şi omogenă pe toată întinderea ei, cu un timbru foarte personal, umbrit uşor spre întunecat în registrul mediu. Culminaţiile ariilor au fost inteligent preparate, diminuările intensităţii, trimiterea vocii în sală, acutele îndelung ţinute n-au trădat nici efort, nici vreo modificare în gest, ţinută, mimică, ca şi cum toate acestea n-ar pretinde glotei un supliment de energie, un efort prin contracţie. Rezonanţa facială este folosită din plin, poziţia şi mişcările limbii şi ale valului palatin servesc emisiunea şi articularea.

Am observat uşoara şi rapida plimbare a limbii peste buza superioară, repetată de mai multe ori în cursul spectacolului cu *Traviata*. Nu este un tic, cum s-ar putea crede, ci modificarea necontenită a formei limbii, folosită cu bune rezultate în fonare; datorită unei permanente degajări a laringelui, sunetul emis este liber, rotund şi clar, acutele perfecte, legato-ul fără cusur.

ROLUL Violettei nu presupune numai agilitate, nici doar un efort vocal de durată, ci şi o particulară vibraţie dramatică. Virginia Zeani retrăieşte cu intensitate variatele stări sufleteşti ale eroinei, pe linia unor mari artiste dramatice, ca Pezzana, Tetrazzini, Sarah Bernhardt. Ea radiază o vrajă căreia spectatorul nu i se poate sustrage.

Emoţia iscată de torentele de mărgăritar ale trilurilor cîntăreţei, revenită printre noi, este apanajul artiştilor nobili şi experimentaţi. *(Bucureşti, 1965)*

OCTOGENARUL ANTONIN CIOLAN

— ANIVERSĂRILE artiştilor, activi de-a lungul întregii lor vieţi, nu sînt decît nişte virgule puse patimii cu care îşi slujesc muza. Virgule abia perceptibile, după care energia călită într-o muncă neîntreruptă şi experienţa acumulată timp de mulţi ani sînt risipite cu şi mai mare dăruire...

Am rostit aceste cuvinte la Cluj, în 1963, cu prilejul aniversării de către dirijorul şi profesorul emerit Antonin Ciolan a optzeci de ani de viaţă. Muzician îndrăgit deopotrivă de public şi de

Scanned with CamScanner

membrii orchestrei Filarmonicii clujene, n-a manifestat, în timpul sărbătoririi sale, nimic din melancolia meditativă a oamenilor care împlinesc o vîrstă înaintată. Simplu, modest, agil, el și-a reluat a doua zi munca cu ansamblul simfonic și cu studenții săi de la Conservator, întocmind proiecte de turnee și repertorii de concerte, răscolindu-și biblioteca bogată în căutarea de partituri cît mai instructive pentru educarea viitorilor artiști ai baghetei.

Și-a reluat, totodată, plimbările zilnice pe strada Kogălniceanu, sus pe calea Turzii, iar de acolo și mai sus, spre platourile acoperite de iarbă și presărate cu tufării de sub dealul Feleacului. L-am însoțit, cum ne obișnuisem, cîțiva prieteni și ciraci, cărora ne vorbise de atîtea ori despre începuturile sale de dirijor, la Iași, în primii ani ai secolului.

În 1902, după dispariția lui Gavriil Musicescu, muzica devenise în „dulcele tîrg" un fel de cenușăreasă a artelor. Tînăr și însuflețit, Antonin Ciolan și-a pus în gînd să-i redea strălucirea stinsă și să-i asigure întîietatea pierdută în ierarhia muzelor.

— AM părăsit conservatorul, ca să fac muzică — ne povestea el. Adică să fac, cum s-ar zice, lăutărie, odată ce muzica era pe vremea aceea confundată încă de mulți cu îndeletnicirea lăutarilor. Cîți dintre tinerii care și-au ales cariere muzicale n-au fost urmăriți la noi de pacostea neîndurată a indiferenței, ba chiar a disprețului ! Țin minte că lui Scarlatescu, cînd i s-a plîns de vitregia în țara noastră a profesiunii de muzicant unui unchi înstărit, care ar fi avut posibilitatea să-l ajute, acesta i-a răspuns, ridicînd a neputință din umeri : „La alegerea unei asemenea îndeletniciri se iau mai înainte toate deslușirile, încît nu ai nici o scuză că te-ai înșelat". Am strîns în jurul meu cîțiva oameni de treabă, care au început să se agite, să bată pe la ușile celor cu bani și cu puterea în mînă, să strecoare cîte-o notiță sau chiar vreun articolaș prin gazete. Mare lucru n-au obținut, firește, dacă nu socotim totuși un lucru foarte mare faptul că ostilitatea față de muzică a prins să se mai potolească. Aveam aplauze parcă mai puternice și public tot mai numeros de cîte ori dirijam ansamblul tinerilor ieșeni, care s-a transformat mai tîrziu în Filarmonica moldovenească „George Enescu". Pe vremea aceea eram dirijor doar duminică dimineața, cît ținea concertul, fiindcă în rest cîntam în orchestra Teatrului Național și în cîteva formații de cameră, cu care concertam pe la casele melomanilor...

ANTONIN Ciolan este unul dintre artiștii baghetei dintre cele două războaie care au încercat să creeze premise corespunzătoare

Scanned with CamScanner

înfiripării unei școli muzicale naționale. În acest scop, el a ales drumul cel mai sigur : i-a cîntat mereu pe tinerii compozitori români și i-a prezentat în concerte repetate stăruitor pe autorii ruși, cehi, polonezi, scandinavi, ca să le slujească de îndreptar în descoperirea frumuseților propriului folclor muzical. Celor care l-au criticat că „face prea multă muzică de stepă", le-a răspuns simplu :

— *Așa cum îi citiți și-i prețuiți pe Gogol, Turgheniev, Dostoievski, Cehov și Tolstoi, căutați să aflați ce spun Glinka, Musorgski, Ceaikovski, Rimski-Korsakov și Prokofiev. Veți afla, prin ei, portița care duce la o mai bună cunoaștere a noastră înșine !*

Muzicianul acesta pe cît de instruit, tot pe atît de entuziast, s-a străduit să facă la Iași și un teatru de operă, așa cum văzuse la Dresda, unde a fost cîtva timp capelmaistru la Mozartverein. Dacă n-a izbutit decît cîteva spectacole sporadice, vina nu a fost a lui.

LA Cluj, Antonin Ciolan și-a propus să dovedească tuturor că muzica este un important factor al educării și înnobilării. A dirijat sute de concerte, a organizat cîteva festivaluri aniversare, a prezentat ciclul simfoniilor cîtorva mari compozitori, respectîndu-le stilul și investindu-le cu viziunea unui arstist onest, priceput, însuflețit.

Activitatea aceasta explică, în bună parte, tinerețea prodigioasă a lui Antonin Ciolan. La optzeci de ani, el se întoarce mereu, fără să obosească — așa cum mărturisea în plimbările noastre comune — *„la izvoarele nesecate ale muzicii". (Cluj, 1965)*

POULENC SAU MUZICIANUL MORALIST

— MUZICA este sunetul făcut de poarta raiului cînd se deschide, spune Djelal-eddin-Rumi. M-aș încumeta să-l corectez, spunînd la rîndul meu că muzica este limbajul omului — l-am auzit pe Francis Poulenc într-una din serile cînd, la Trocadero, în ajunul celei de a doua conflagrații mondiale, eram admis la masa unde discuta cu Cocteau și Auric despre muzică pînă noaptea tîrziu. Discuția fără sfîrșit declanșa mereu alte resorturi ale imaginației, în timp ce relația mesenilor cu realitatea se estompa sensibil.

Scanned with CamScanner

— E inutil să aspiri la umanitate fără deplina stăpînire a acestui limbaj în permanență seducător, mereu emoționant — adăuga Cocteau. Numai cu ajutorul artei avem șansa de a ieși din limitele noastre, spre a percepe viața. Arta pleacă de la viață, ca s-o amplifice și s-o înalțe la un potențial superior, răscolind latențele morale în om și punîndu-le în relație cu destinul său cosmic și social...

Prin 1936, cînd erau formulate aceste opinii, Poulenc mai aparținea orientărilor neoclasiciste ale muzicii contemporane. Se afla abia în al patrulea deceniu de viață, dar una din primele sale lucrări importante, *Trio pentru pian, oboi și fagot*, vădea — pe lîngă ostilitatea față de sentimentalismul romantic prin echilibrul inteligent între afect și rațiune — un puternic temperament definitiv maturizat, o evidentă tendință spre umor și caricatură, ceva din realitatea răsfrîntă prin bizarul sistem de lentile deformatoare al lui Satie. Au răsunat în acest Trio intonațiile premonitorii ale unei comunicări mai libere decît cea prilejuită de înapoierea prin tehnici noi la canoanele clasice.

Inteligența artistică a lui Poulenc s-a plimbat, încă vreo două decenii după acel Trio, de la o formulă la alta, spre a-și afla propria expresie oarecum pe neobservate. Cînd, în 1957, apăru *Sonata pentru pian și flaut*, el era mai demult un fel de *grand Monsieur* al muzicii franceze, nou și inedit în felul de a se exprima, fără să-și fi trădat în vreun fel antecesorii. Între cele două date ale evoluției sale nu se cască nici prăpastia renegărilor, nici salturile spectaculoase ale artistului în căutarea propriei sale personalități : totul s-a petrecut pe nesimțite, firesc, așa cum crește nebăgată în seamă iarba.

CA orice fenomen artistic de proporții, creația lui Francis Poulenc a polarizat împrejurul ei preocupările muzicologiei occidentale. Cu toate că se pare a se fi spus despre ea cam tot ce se putea spune, a rămas, poate, nerevelat un aspect al ei, și încă unul de o deosebită semnificație pentru aspirațiile artei contemporane. Este vorba de atitudinea creatorului față de aspectele în continuă modificare ale realității și de felul oglindirii acestei realități variabile în operă.

Poulenc vede valoarea muzicii în faptul că ea devine mijloc de cunoaștere. E capabilă să ofere o imagine autentică a universului moral, chiar într-o epocă atît de plină de contradicții cum este secolul XX. Fiindcă nu pluralitatea pozițiilor filosofico-estetice pe care sînt situați compozitorii tulbură imaginea aceasta clară și eficientă, ci concepția artistului față de felul propriei sale exprimări.

Scanned with CamScanner

Arta trebuie să-și afle ecoul cuvenit și deplina înțelegere în auditor. Pentru asta este nevoie însă ca limbajul să nu se devitalizeze prin speculații tehniciste, ci să îmbrace forme inedite, curajoase, capabile să-l deosebească pe artistul creator de precursorii și de contemporanii săi. În felul acesta se va descoperi fără dificultate ce anume adaugă el la experiența trecutului și prezentului.

IN opera lui Poulenc deslușești îndată adaosul acesta al personalității creatoare. El constă, printre altele, din acuitatea cu care dezvăluie o viziune morală a lumii, despărțind-o în două categorii : bună și rea. Artistul care este preocupat să aleagă între una și alta, care receptează, cîntărește și respinge, afirmîndu-și opțiunea pentru ceea ce e pozitiv și osîndind ceea ce e negativ, este un artist moralist. Privirea sa cuprinde zări puternic luminate și emisfere obscure, fără să privească lucrurile, oamenii, fenomenele cu amabila complezență a indiferenților, atît de monstruoasă în urmări.

Creația lui Poulenc nu este, așadar, un rezultat doar al experienței artistice, ci este în aceeași măsură și al unei experiențe umane. Cu prilejul primei audiții de la Londra, în 1946, a cantatei sale *Figure Humaine*, îi mărturisea unui ziarist că, pentru el, „*a face muzică înseamnă a opta, a alege, spre a putea participa la viața timpului meu*".

LA ce anume participă Poulenc ? Pentru ce optează el într-un veac răvășit de tendințe antagoniste ? Aflăm răspunsul chiar din geneza cantatei sale, scrisă pe emoționantul poem al lui Eluard și publicat clandestin în 1943, pentru versurile căruia compozitorul află o expresie permanent ascendentă, pînă cînd — la cuvîntul *Liberté* — muzica explodează într-un discurs ce tulbură prin senzația unei curgeri fără oprire, a unei durate parcă fără limită.

Cantata nu s-a putut cînta sub ocupație, dar gestul lui Poulenc a însemnat mai mult decît o sfidare — acea *mettre sous le nez* sau *jetre à la figure comunarde*. Este o luare de atitudine care trebuie considerată drept o irezistibilă dăruire unei mari cauze comune. Faetonul unde erau camuflate cele două sute de exemplare ale cantatei este oprit în drum de la tipografia clandestină, aproape de cafeneaua Vachette din Cartier. Un atentat se săvîrșise cu puțin înainte împotriva unei patrule SS și lumea era perchiziționată cu severitate. Faetonul scapă însă necontrolat, datorită acelei minuni care poartă numele de zăpăceală.

Cînd, după victorie, un prieten îi aduce aminte compozitorului de episodul care, timp de cîteva ore, l-a dus foarte aproape de

Scanned with CamScanner

plutonul de execuție nazist, el rostește cu o nuanță de nostalgie în glas :

„C'etait le bon vieux temps !"

A fost, într-adevăr, frumos, într-un anumit sens, acel timp al tuturor absurdităților și primejdiilor, deoarece prilejuise gestul cutezanței și-al dăruirii unui înalt ideal, și nu doar la modul figurat, ci și în concretul vieții sociale.

POULENC, care în lupta de eliberare a Franței și-a riscat viața, după victorie își va păzi cu gelozie izolarea, pe care n-o lasă violată de nimeni și nimic. Are nevoie de ea spre a putea să creeze. In 1947 compune admirabila *Sinfonietta*, de o vioiciune și eleganță nu lipsite de lirism, ba chiar de o ușoară „impertinență galică" — după remarca unor critici. Mișcarea de *molto vivace* evocă generozitatea melodică a lui Mendelssohn-Bartholdy, în timp ce finalul te duce cu gîndul la economia mijloacelor folosite de bătrînul Haydn. Cu toate acestea, lucrarea vădește amprenta clarității și a spiritului echilibrat al artiștilor francezi, o contaminare cu mediul rural a multor creatori din Franța postbelică. Legăturile acestea, pe care Poulenc le afirmă cu vigoare în *Suita franceză pentru orchestră* — un buchet de cîntece și dansuri populare din al XVI-lea secol —, constituie pentru intelectul înclinat spre ironie al lui Poulenc, care n-a renunțat la ispita grotescului și a caricaturii nici în deplină maturitate, o frînă de reglementare și temperare a spiritului său epigramatic.

Datorită acestei „frîne", opera lui Francis Poulenc este una din valorile clasice ale muzicii europene, fenomen destul de rar în cazul compozitorilor aflați încă în viață. Apariția lucrării orchestrale *Aubade* înseamnă, după părerea muzicologilor francezi, o potențare maximă a expresiei compozitorului. El realizează de astă dată una din micile capodopere ale muzicii moderne. Este o pagină conclusivă a întregii sale creații, un emoționant *lever du jour*, unde aerianul, vaporosul, claritatea expresiei, ușurința și eleganța turnurii frazelor sînt autentic franțuzești. Ea nu este însă numai *„vîntul crispat al zorilor ce suflă din vaste zări"* — cum spunea José Bruyr —, ci și reacția unui impuls puternic, care imprimă viziunii asupra lumii materiale pecetea spiritualității. Cu tot caracterul ei descriptiv, piesa are un conținut cu adevărat dramatic.

Operele lirice ale lui Poulenc, radiind o înaltă tensiune emoțională — ca, bunăoară, *Les Mamelles de Tirésias, Les Carmélites; La Voix Humaine* —, angajează forțele creatoare în lupta cu rezistențele opuse de limbaj în materie de înnoire a muzicii de teatru.

Scanned with CamScanner

Succesul lor stă mărturie că rezistențele au fost în mare parte învinse, compozitorul francez situîndu-se și pe acest tărîm între cele cîteva figuri de primă mărime ale muzicii lirice moderne. *(Cluj, 1966)*

„TERMITA"

O VĂZUSEM pe Lil Hardin într-o poză veche de prin anii '20, fotografiată în formația lui Joe „King" Oliver. Trompetistul Louis Armstrong, care figurează și el pe fotografia aceasta istorică, îi era de cîtva timp soț : se căsătoriseră în timpul unui turneu la Chicago, ca după cîțiva ani să se separe.

Lil Hardin se îndrăgostise, cum îmi povestea în 1966 la Hamburg, unde se afla cu ocazia unui turneu mai lung prin Republica Federală Germania, nu atît de Satchmo — porecla lui Armstrong — cît de glasul trompetei sale. Glasul acesta avea o blîndețe și-o dulceață de vis, ca să împrumute în anumite momente un timbru pătrunzător, de o mobilitate rară, care urca pînă la înălțimi neverosimile pentru un instrument atît de fragil și de redus ca dimensiune. Lil a făcut cu Armstrong primele înregistrări pe disc, rămase istorice și prețuite la cote nebănuite de colecționari, într-un cvintet ce-și spunea *Hot Five*. De fiecare dată cînd becul de semnalizare anunța încetarea receptării în microfon, trompetistul i se adresa pianistei cu întrebarea : „Crezi că se putea face și mai bine ?"

Lil Hardin a avut un rol decisiv în evoluția artistică a lui Louis Armstrong. Era o femeie cultă, energică și lucidă, pianistă excelentă, absolventă de conservator, pasionată de poezia engleză. Cunoștea pe dinafară o bună parte din versurile lui Byron și Brown, din sonetele lui Shakespeare și Keats. În plină glorie, Satchmo a recunoscut că Lil l-a deprins să-și disciplineze gîndirea și l-a obligat să studieze sistematic, să judece obiectiv calitățile, defectele, performanțele proprii și ale altor muzicieni.

Lipsit de orice educație școlară, Armstrong a găsit în Lil Hardin un sprijin și îndrumător neprețuit. Pentru răbdarea ei fără limite, a răsfățat-o cu porecla de *Termită*, deși ea nu pare să aibă ceva din firea obscură a insectei cu care fusese asemănată. La Hamburg am cunoscut, dimpotrivă, o artistă plină de energie și vioiciune, în ciuda vîrstei, de o comunicativitate spontană atît în muzica sa, cît și în contactul cu oamenii.

Scanned with CamScanner

IN cafeneaua de pe cheiul Elbei, unde Lil Hardin îmi dăduse întîlnire, mi-am dat seama din felul cum vorbea despre Armstrong — de care se despărțise de peste trei decenii — că îl mai iubește.

Nu eu, ci ea a deschis vorba despre el, spunîndu-mi fără vreo reținere :

— Dacă mă pot exprima în acest fel, și cred că pot, odată ce în dragoste totul este posibil, Satchmo este mereu cu mine, chiar dacă nu se mai află demult alături ca persoană fizică. Pentru marile lui eforturi și consumuri de energie, el a avut nevoie de trăiri și emoții puternice ; este singura explicație a separării noastre, după ce am fost atît de uniți, în viață și în muzică deopotrivă.

Lil Hardin nu s-a ridicat niciodată, ca muzician, la înălțimile lui Armstrong ; ca om, însă, l-a întrecut fără îndoială. Dacă s-a adaptat cu ușurință formațiilor în care soțul ei cînta la Chicago, limitele ei artistice nu i-au permis să-l urmeze în zborul său înalt. Pianista aceasta solistă, care figurează în toate enciclopediile de jazz, unde se spune despre ea că vroia să meargă pînă la izvoarele vii ale expresiei muzicii, chiar dacă puterile n-o ajutau de ajuns, a rămas ancorată într-un anume stil și o perioadă istorică a artei jazzului, în timp ce Armstrong crea un întreg univers din sunetele în care se contopiseră accentele cele mai moderne cu ecourile jazzului romantic din primul deceniu al secolului.

Oricum, concertul dat de Lil Hardin la Hamburg a fost o încîntare. Într-o istovitoare dar extatică pulsație a ritmului, a evocat cu mîini dibace și cu un gust sigur cîteva momente delectabile din perioadele New-Orleans și Chicago ale jazzului. La pian, singură, fără un baterist măcar alături, ea mi-a făcut impresia unui solilocviu pe sîrmă, evocînd ceva din solitudinea acrobaților pe care echilibrul și moartea îi obsedează deopotrivă, fără să-și piardă cu toate acestea firea vreodată.

AM primit după cîteva săptămîni de la ea poza cu dedicație pe care o reproduc în anexa volumului. *(Hamburg, 1966)*

EVOLUȚIA MUZICII VĂZUTĂ DE ANTAL DORATI

IN noianul evenimentelor prilejuite de ediția din septembrie 1967 a Festivalului și concursului internațional „George Enescu", puțini au izbutit să stea de vorbă mai îndelung cu artiștii străini

Scanned with CamScanner

care au conferit, ca și în ediţiile anterioare, prestigiu manifestării de la Bucureşti. Răbdarea şi stăruinţa, uneori doar întîmplarea, au creat totuşi — după cîte un concert sau în pauza repetiţiilor — ocazia de a lega convorbiri cu oaspeţii festivalului. Dacă împrejurările n-au fost totdeauna prielnice unor interviuri propriu-zise, au îngăduit în schimb obţinerea de la artiştii abordaţi a cîtorva opinii ce merită să fie consemnate.

Pe dirijorul american Antal Dorati l-am întîlnit după concertul de la Ateneul Român. Şef al orchestrei simfonice BBC din Londra, el a inclus mereu în repertoriul său, îndeosebi în perioada cît a fost directorul muzical al Filarmonicii din Minneapolis, lucrări ale compozitorilor de azi. Paul Hindemith, Walter Piston, William Schuman, Ernst Toch, Gunther Schuller, Roger Session şi alţii au fost prezenţi, în mari concerte manifest, în repertoriile alcătuite de acest pasionat promotor al artei noi.

DOREAM să aflu de la un atît de competent cultivator al muzicii moderne dacă, după părerea sa, există vreun criteriu universal pentru stabilirea fără greş a ceea ce este valoare certă în muzica de azi, a ceea ce are şanse de a rămîne din creaţia zilelor noastre, dincolo de experienţele de laborator.

— Nu, un astfel de criteriu nu există — a sunat răspunsul hotărît al lui Dorati. Nu există, în primul rînd, fiindcă termenii judecăţilor estetice, ca şi ai sintezelor istorice variază de la o epocă la alta, uneori chiar de la un deceniu la altul. Ceea ce este sigur însă e că noua muzică propune şi autentice valori expresive, pe lîngă rafinate amalgame fonice sau năzuinţa spre îmbogăţirea dimensiunilor acustice ale muzicii. O regretabilă confuzie de noţiuni în legătură cu atonalismul, serialismul, modernismul a dus la constituirea a două tabere opuse. Una din aceste tabere, fixată în limitele clasicist-romantice ale patrimoniului muzical, osîndeşte fără drept de apel orice lucrare atonală, dodecafonică, modernă. Cealaltă tabără nu acceptă decît lucrările atonale, serialiste, aleatorice. Nici una şi nici alta nu are dreptate. Nu are dreptate fiindcă numai de pe poziţii comune de judecată şi gust se poate ajunge la o înţelegere contemporană a tot ce se petrece în muzica prezentului. Evoluţia muzicii de azi nu este o perspectivă suspendată în vid. Cunosc serialişti care susţin cu toată convingerea că tonalismul nu şi-a pierdut defel eficienţa constructivă, după cum am întîlnit tradiţionalişti care depăşesc permanent frontierele tonalităţii şi apelează la tehnica dodecafonică în vederea pigmentării creaţiei lor. Ca artişti ce sînt, aceştia au înţeles că deşi muzica nouă ascultă de alte

Scanned with CamScanner

legi decît cea din trecut, ea n-a putut să-și piardă cu desăvîrșire legăturile profunde cu simțirea omenească. În ceea ce e mai bun, mai nobil, mai de valoare în creația compozitorilor moderni simțirea rămîne un element a cărui forță coercitivă acționează necurmat asupra expresiei. Sînt convins că, mai curînd sau mai tîrziu, muzica lor, care pe mulți îi sperie încă, va trezi simpatia ascultătorilor. Acest lucru s-a mai întîmplat de cîteva ori în istoria muzicii și se va întîmpla și în viitor, fără ca decalajul dintre creație și apercepția ei întîrziată să-i descurajeze pe compozitorii făuritori ai unui limbaj muzical mereu mai variat, mai bogat, mai aproape de om și viața sa lăuntrică. *(București, 1967)*

TRADIȚIE ȘI ÎNNOIRE ÎN CONCEPȚIA LUI ISAAC STERN

CEI ce l-au urmărit pe violonistul Isaac Stern interpretînd, la Ateneul Român, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re* de Johannes Brahms au fost impresionați de arta lui care sugerează o poezie contemplativă, simplitatea suverană străină de orice retorică.

Însoțindu-l după concert la aeroport, artistul american mi-a vorbit despre muzica neoromantică a lui Brahms :

— Compozitorii de azi au ce să învețe de la acest titan al simfoniei. A fost și el un „modernist" la timpul său, a fost contestat și el de critici care de multe ori nu înțeleg tocmai esențialul din ceea ce se petrece în sălile de concert. Brahms n-a întreținut cu ei relații prea amicale, deoarece știa că nu au dreptate. Și mai știa, de asemenea, că muzica pe care o scrie el este destinată oamenilor, nicidecum criticilor. „Să deschizi drumul, să folosești toate mijloacele ce-ți stau la îndemînă, fiindcă toate sînt utile", cam asta se desprinde din muzica pe care a creat-o. Desigur, drumul deschis de Brahms nu este unul de revoluționare a limbajului muzicii, ci unul poate și mai util, și mai valoros : el a arătat că esența înnoirii nu este altceva decît sinteza firească dintre tradiție și aportul personal al creatorului, al timpului în care trăiește. Același lucru l-au făcut și Enescu, Sibelius, Honegger, la fel ca mulți alții din trecut și prezent. Ba, dacă examinăm cu oarecare luare aminte esența artei marilor compozitori, de la Palestrina, Monteverdi, Bach și Haydn,

Scanned with CamScanner

Mozart, Beethoven, la maeştrii romantici, genialitatea lor constă tocmai în felul cum au folosit cu o înţelegere proaspătă, îndrăzneală tinerească tradiţiile moştenite ba de la popor, ba de la înaintaşi, ba de la ambii. Cine exclude, în numele unei „noi" estetici, tradiţiile multiseculare ale unei arte prin excelenţă conservatoare, cum este muzica, se exclude pe el însuşi din sfera ei. Pretutindeni se dă azi o luptă de către artiştii şi criticii de bună credinţă pentru ca publicul să se apropie cu o nouă înţelegere de cuceririle înnoitorilor, de experimentul celor ce caută fără să descurajeze vreodată. Poate că acest public din zilele noastre va adopta atitudinea pe care o am eu faţă de muzică : nu m-am interesat atît *cum* e scrisă o compoziţie, nici *cine* a scris-o, cît *expresia* muzicii interpretate, ce are ea de spus, prin intermediul meu, ascultătorilor. Arta trăieşte prin expresie, nu doar prin tehnica menită cel mult să înlesnească şi să maturizeze comunicarea umanităţii creatorului. *(Bucureşti, 1967)*

DAVID OISTRAH DESPRE BUCURIA MUZICII

ARTA violonistului sovietic David Oistrah este o artă a forţei şi profunzimii, a gingăşiei îmbinate cu energia luptătorului. Momentele de penumbră sau depresiune lipsesc cu desăvîrşire din interpretările sale. Pînă şi melancolia lui e luminoasă, gravitatea expresiei sale fiind străbătută neîncetat de o delicată meditaţie.

Ceea ce mi-a spus, în casa unei cunoştinţe comune, e dominat de o adîncă solidaritate cu oamenii :

— În trecut, cînd arta era un bun cu circulaţia limitată la cîteva categorii de privilegiaţi, ea consola doar spiritele celor „aleşi". Astăzi, arta este o desfătare a tuturor, odată ce toţi aspiră la cucerirea spiritului superior capabil să înţeleagă fenomenele naturale şi sociale, la o viaţă mai frumoasă, mai dreaptă. Întîlnirile actuale dintre muzicieni şi public atît de frecvente pe tot globul, aş spune chiar permanente, fenomen fără precedent în istorie, înlesnesc descoperirea afinităţilor dintre popoare şi idealurile comune umanităţii, înlesnesc crearea unui numitor comun de simţire, la nivelul celor mai înalte năzuinţi, cu întreaga omenire contemporană. *(Bucureşti, 1967)*

Scanned with CamScanner

ZUBIN MEHTA ŞI ROLUL DUBLU AL MUZICII

TOT ce rosteşte tînărul conducător al orchestrei simfonice din Los Angeles e la fel de incandescent ca şi întreaga sa făptură, ca şi modul său de tălmăcire a muzicii. Seamănă cu o flacără care mistuie totul în jur şi se mistuie, totodată, pe sine.

Zubin Mehta îşi identifică, în toate împrejurările gîndirea cu arta sa, de a cărei chemare ascultă fără încetare.

I-am spus-o, cu prilejul întîlnirii la Ambasada Statelor Unite ale Americii, şi remarca mea i s-a părut cît se poate de firească.

— Arta are dublul rol de a ne descoperi propriul eu şi de a ne descoperi, totodată, lumea din jurul nostru — a fost el de părere. Muzica este una dintre cele mai intense manifestări ale vieţii spirituale, îngăduindu-ne să întrezărim — în momentele rare de graţie — idealul spre care omenirea trebuie să se orienteze : dispariţia limitelor dintre artă şi viaţă, dintre frumosul artistic şi cel moral. Spre a putea să rămînă fidel convingerilor, aspiraţiilor, conştiinţei sale, omul trebuie să se lase transfigurat cît mai des de muzică. Ea ne face să înţelegem şi să fim în stare să înfăptuim în existenţa concretă acea *libertate supusă legii* pe care au realizat-o, în creaţia lor, maeştrii. *(Bucureşti, 1967)*

KURT MASUR ŞI MUZICA ROMÂNEASCĂ

ÎNTR-UNUL din concertele simfonice ale Filarmonicii „George Enescu" în festivalul din septembrie 1967, sub bagheta dirijorului Kurt Masur din Republica Democrată Germană, a fost executat şi admirabilul *Concert pentru orchestră de coarde* de Sigismund Toduţă. Dirijorul i-a imprimat elanul liric izvorît din deplina înţelegere a acestei muzici generoase şi, în acelaşi timp, de o scînteietoare construcţie.

— Muzica românească — îmi spunea Kurt Masur la încheierea festivalului — are darul de a nu-şi fi pierdut contactul cu viaţa şi cu oamenii. De obicei, ceea ce e unanim accesibil li se pare unora prea facil, încît accesibilul e pur şi simplu izgonit din preferinţele multor muzicieni contemporani. George Enescu, la fel ca generaţia

Scanned with CamScanner

ce i-a urmat în țara dumneavoastră, nu s-a temut să se exprime independent de complicarea și zadarnica sofisticare a limbajului muzicii. Lirismul și elevația nu au nevoie de construcții și structuri neapărat savante. Sau, atunci cînd totuși au, este pentru că așa pretinde ideea ce se vrea întruchipată în sunete. Ceea ce stimez și prețuiesc prin Enescu și, mai nou, prin Toduță în muzica românească este sincronismul perfect dintre pasiune, emoție și claritatea exprimării, așadar dintre conținut și limbaj, dintre idee și exprimarea ei. *(București, 1967)*

ROSTUL MUZICII DUPĂ ANDRÉ WATTS

TINĂRUL pianist negru André Watts a demonstrat rare înzestrări tehnice, cărora timpul le va adăuga o tot mai hotărîtă aservire scopurilor expresiei. *Concertul pentru pian și orchestră*, de o evidentă respirație romantică, al lui Mac Dowell — cîntat cu o mare vigoare pasională — i-a adus un succes de stimă în cadrul festivalului „George Enescu".

În cursul cîtorva convorbiri, toate de scurtă durată, artistul american a stăruit asupra sensului și rostului muzicii în societatea contemporană :

— Datorită muzicii, lumea devine pretutindeni un fel de cămin spiritual al tuturor. Gîndiți-vă la imensa răspîndire a radiofoniei, la televizor, disc, casetă, și veți sesiza nebănuita pătrundere a muzicii, a cîntecului în viața cotidiană. Peste tot unde am auzit muzică, am simțit că mă aflu printre prieteni. De cînd concertez, am mereu impresia, transformată din ce în ce mai mult în convingere, că arta muzicii este un dar pe care oamenii l-au primit de la niște zei clemenți și binevoitori, spre a-l folosi drept mijloc de mai bună înțelegere între ei. Singură iubirea mai are aceeași putere de înrîurire asupra sufletului nostru. Publicul bucureștean m-a încurajat cu multă căldură cu prilejul celor două apariții ale mele cu orchestra din Los Angeles. Mi-am dat seama că el a aplaudat, în ciuda imperfecțiunilor fatale oricărui artist începător, însuflețirea cu care, prin muzică, mă străduiesc să slujesc un scop mai înalt decît delectarea. Lucrul acesta se întîmplă doar acolo unde muzica și înțelegerea ei au tradiții vechi și solide. *(București, 1967)*

Scanned with CamScanner

DINTR-UN JURNAL DE VOIAJ MUZICAL

I

PLATANII de pe Unter den Linden sînt desfrunziți, dar grandoarea nu și-au lepădat-o. Pe unul din ei și-a încrestat numele, pe cînd era student, Humboldt. Scoarța și-a oblojit de mult rănile, cu toate acestea berlinezii mai arată și azi străinilor giganticul arbore care a umbrit frămîntata tinerețe a unei glorii a poporului german. Universitatea din inima orașului îi poartă numele și-i ocrotește statuia la intrare, gravă, solemnă, maiestuoasă, opera lui Paul Otto din 1882.

Urmele războiului au fost peste tot șterse, Unter den Linden își trăiește cea de a doua viață în dimineața senină de toamnă. În aerul proaspăt, cu sclipiri de metal, cafeaua fierbinte pe care o beau într-un espresso modern, tăcut, discret, elegant, la Linden-Corso — corzoul teilor — mă înviorează. Înainte de a vizita bogata bibliotecă universitară, cu colecții de manuscrise ale scriitorilor și muzicienilor germani, citesc în *Berliner Zeitung* — rubrica spectacolelor : deseară, *Olandezul zburător* la Opera de stat, mîine *Bărbierul din Sevilla* la Opera Comică, dar nu cel al lui Rossini, ci al rivalului său mai vîrstnic, Paisiello, în regia lui Felsenstein.

La cafenea fac cunoștință cu tinerii artiști coregrafi Hannelore Rey și Roland Ganlik, cuplu laureat la festivalul de la Varna din 1968. Premiul le-a fost înmînat de Galina Ulanova, onoare de care n-au avut parte decît puțini artiști ai dansului.

— Baletul e disciplină și inspirație — îmi spune Ganlik. Devine artă în clipa cînd înfăptuiești sinteza dintre ele. Mortarul acestei sinteze este munca. Și, bineînțeles, un maestru priceput, cu ochiul exersat, cu simț pedagogic dezvoltat și cu o bogată experiență. S-ar putea ca, într-o bună zi, publicul să-și dea seama că baletul este o mare lecție de umanitate : te învață să ții seama de partener, să-ți sincronizezi bătăile inimii, intențiile, mișcările cu ale lui. Cam ceea ce, pe plan general, omenirea urmărește de secole, ba chiar de milenii.

Cei doi dansatori mă însoțesc la bibliotecă. Manuscrisele, corespondența lui Gerhard Hauptmann, Stefan George, Stefan Zweig, Heinrich Mann îi interesează la fel ca pe un savant cercetător de istorie a literaturii. Fiindcă își dau seama sau intuiesc doar — ceea ce duce la același rezultat — că arta mare, pe orice tărîm, este imposibilă fără o cultură generală temeinică.

Scanned with CamScanner

CLĂDIREA Operei Comice este nouă, scena a fost înzestrată cu aparatura cea mai modernă, fosa orchestrei e încăpătoare. *Bărbierul* lui Paisiello constituie o surpriză pentru cine nu l-a auzit, iar eu fac parte dintre aceştia.

Compozitorul napolitan avea geniul înnăscut al melodiei graţioase şi insinuante. Dacă nu i-a lipsit puterea de sugestie, nici darul caracterizării personajelor prin leitmotive pregnante, i-a lipsit doar economia expresiei şi scăpărarea neîntreruptă a lui Rossini. Muzica este elegantă, fină, abilă, încît te captivează tot timpul. Mai ales că Felsenstein, regizor inventiv şi curajos, a imaginat un cadru, o evoluţie şi un ritm întregii opere.

— Nu este numai instinctul „arheologic" datorită căruia artiştii moderni descoperă şi valorifică, cu o sensibilitate nouă, operele de odinioară — aflu după spectacol de la Felsenstein. Există în ele comori muzicale, multă fantezie şi invenţie, o bună cunoaştere a teatrului. Cimarosa, Paisiello, Monteverdi, Méhul, Pergolesi şi mulţi alţi încîntă şi azi. Aş spune că încîntă mai cu seamă azi, cînd atîţia muzicieni nu mai scriu muzică, ci combinaţii de sunete şi născociri de efecte epatante. Pe seama cui oare ? Principalul element în teatrul de operă rămîne melodia, publicul doreşte pretutindeni să participe la spectacole cu adevărat *muzicale*. Am auzit despre o interesantă operă românească a lui Paul Constantinescu : *O noapte furtunoasă ;* aş vrea s-o aud la prima mea vizită în România, căci am de gînd s-o montez şi la Berlin.

Dacă încerc să definesc secretul reuşitei *Bărbierului din Sevilla* de Paisiello, aş spune că experienţa, talentul, cultura şi fantezia l-au ajutat pe regizor să intre în miezul conflictului dramatic, să perceapă spontan hazul personajelor, să simtă antrenul muzicii şi să interpreteze, într-un spectacol modern, unitatea, elanul, ineditul care caracterizează capodoperele.

AŞ dori să asist şi la un spectacol de operetă clasică, bunăoară la *Frau Luna* de Paul Lincke, cu muzica atît de specific berlineză, dar afişele n-o anunţă în programul stagiunii 1968—1969. Mă mulţumesc astfel cu un spectacol de varietăţi la Admiral Palast, fostul teatru Metropol. Scriitorul proletar Georg Fink le-a spus acestor teatre cu spectacole nocturne, cu fel şi fel de numere atractive „false sucursale ale Nirvanei". Nu fără ironie, şi mai ales nu fără amărăciune. Se gîndea nu doar la banii pierduţi, odată ce taxa de intrare e pipărată, iar preţul consumaţiei nu mai puţin, ci şi la timpul ce se scurge acolo nebăgat în seamă, cînd pe parchet se succed acrobaţi, clovni muzicali, dansatoare mlădioase, cîntăreţi

Scanned with CamScanner

uneori talentați, dar din care cu nimic nu te alegi. Aproape că nu bagi în seamă ce se petrece pe scenă, atunci cînd ai o companie plăcută, așa cum am avut eu, pe un tînăr profesor de estetică al Universității din Berlinul de est. Am discutat despre Jünger, i-am spus că am scris despre el cu vreo douăzeci și cinci de ani în urmă, că o revistă din București i-a prezentat cîteva însemnări de jurnal intim.

Uităm, în toiul discuției, de agitația de carnaval din jurul nostru, ca să rămînă doar Jünger și problemele de conștiință propuse de literatura lui. Profesorul german îl socotește înrudit cu Alain.

— Dar Alain este autorul unui volum de *Propos d'Economique* — intervin eu.

— Exact — sună răspunsul profesorului —, Jünger este un mare doctrinar, în literatură, al economiei, al „gospodăririi" sufletului omului modern.

IN zori, străzile largi sînt măturate de vîntul care miroase a zăpadă. Încerc să mă deprind de pe acum cu gîndul decorului hibernal din lunile lungi ce urmează. *(Berlinul de est, 1968)*

II

LA Hamburg, alături de cartierele rezidențiale apărate de dezordinea și inevitabila imoralitate a marilor orașe portuare, există la Sankt Pauli și Altona „cealaltă" lume, care își trăiește de seara pînă la ivirea zorilor viața tulbure și imundă. Împletire de hudițe, taverne cu prețuri exagerate, dansatoare goale, cartierele acestea rău famate ar scandaliza desigur pe un moralist neîndurător. Minorilor li-e interzis accesul în ele după coborîrea întunericului, dar adulții se află și ei în primejdie acolo, odată ce ziarul *Morgenpost*, care se vinde de la miezul nopții la intrarea Gării centrale, anunță zilnic marinari dispăruți, voiajori comerciali omorîți, turiști naivi buzunăriți pe la colțuri de stradă.

Mi-am început jurnalul hamburghez cu această schematică schiță a atmosferei din cartierele „pitorești" ale cetății hanseatice de pe Elba, fiindcă Teatrul de operetă se află chiar în Sankt Pauli, nu departe de Muzeul figurilor de ceară. Aici e anunțată, cu uriașe litere de neon, tinerețea eternă a vedetei Zarah Lenader. M-a primit cu o desăvîrșită curtoazie în cabina ei, unde ne-am amintit împreună de succesele repurtate de ea prin anii '40. În pofida celor

Scanned with CamScanner

șaizeci și doi de ani pe care i-a împlinit nu demult și de care, bineînțeles, nu suflăm nici unul o vorbă, strălucește încă, e mobilă, suplă, fermecătoare. Iradiază un optimism cuceritor, cel mult în privirile ei stăruie ceața ușoară a nostalgiei. Interpretează principalul rol feminin dintr-o nouă operetă germană.

— Opereta — îmi spune ea cu o voce binevoitoare — este o necesitate stringentă a populației urbane. Oricît ar fi de stupid un text, muzica salvează tot. Publicul vrea să aplaude la teatru cîteva melodii, niște ritmuri antrenante, un strop de romantism ieftin.

— Și, bineînțeles, o vedetă — adaug eu.

Sala e arhiplină, în fiecare seară aplauzele și ovațiile izbucnesc asurzitoare la apariția pe scenă a artistei. Vocea ei e ușor voalată de vîrstă, ceea ce parcă-i sporește vraja. Publicul exultă de plăcere, fiindcă înțelege tot ce se petrece în bătaia reflectoarelor, dar nu reține nimic, căci este vorba de prințișori și de ducese scufundate mai demult în uitare, de farmecul șampaniei și-al altor băuturi. În timp ce Zarah Lenader cîntă aria cea mare, toți își dau seama că opereta n-a murit, cu toată ciocnirea ei de realitatea celei de a doua jumătăți de secol. Oricum, orchestra e atît de bună, ilustrează cu atîta rafinament frînturile de viață artificială de pe scenă, încît merită să frecventezi spectacolele Teatrului de operetă hamburghez doar de dragul ei.

SEARA următoare o ascult, într-unul din studiourile Radioteleviziunii, pe Lilifa, cîntăreață din Orientul îndepărtat. Orchestra e dirijată de soțul cîntăreței, compozitorul Karl-Heinz Loges, fost coleg al meu în juriul festivalului „Cerbul de aur" de la Brașov. Vocile orientale au o calitate constantă : mobilitatea, care duce la asimilarea oricărui gen de cîntec. În cîntecele pe care Lilifa le înregistrează stăruie grația lirică, accentele înduioșătoare ale tînguirii orientale. Și cum nu este vorba de un concert, ci doar de o înregistrare, membrii orchestrei aplaudă sau bat cu arcușurile în instrumente, exprimîndu-și în acest fel mulțumirea : cîntăreața adoptată de marele oraș german a transformat fiecare sunet cîntat într-o incantație.

Este o artă extatică cea pe care o cultivă Lilifa, dar extazul e stăpînit de o mare autodisciplină proprie orientalilor.

A URMAT, la sfîrșitul săptămînii, vizita la cea mai de seamă instituție muzicală a Hamburgului : Teatrul de operă, aflat sub stăpînirea absolută a compozitorului Rolf Liebermann. Spectacolele lui cultivă atonalismul, dodecafonia, muzica electronică, deși

Scanned with CamScanner

am prilejul de a audia de astă dată doar opere clasice. Iar ceea ce aud — *Boema, Nunta lui Figaro, Otello* — e impecabil ca muzică, tălmăcire, joc de scenă, decor, regie. Îți dai seama că interpreți, dirijori, membri ai orchestrei, pictor scenograf, regizor sînt unul și unul personalități artistice autentice.

BINEÎNȚELES, n-am avut ocazia să cunosc decît un fragment neînsemnat din bogata viață artistică a Hamburgului. Doream să-l întîlnesc pe Rolf Liebermann, dar el compunea o nouă lucrare serialistă într-o așezare pescărească de pe coasta Mediteranei, în decorul organic al vegetației meridionale. Își dă seama oare că, în cultura muzicală haotică a secolului nostru, operele italienești și franceze, de Mozart și Verdi, de Weber și Puccini, de Wagner și Gounod sînt certitudini mult mai folositoare bugetului teatrelor lirice decît inovațiile? Firește că-și dă seama, doar de asta am avut ocazia de a aplauda la Hamburg numai opere de Puccini, Verdi și Mozart. *(Hamburg, 1968)*

III

COMPOZITORII de muzică modernă au devenit, la Paris, autorități indiscutabile. Sentimentul de precizie matematică al dodecafoniștilor găsește numeroși adepți pe malurile Senei, care descoperă în lucrările serialiste noi prilejuri pentru a-și traduce extazul estetic. Dacă în multe părți modernitatea mai trebuie impusă prin festivaluri, concursuri, concerte speciale, campanii de presă, la Paris ea se încadrează de la sine în propria melodie a Orașului Lumină: francezii răspund spontan la orice artă dominată de disciplina inteligenței lucide!

La Paris, concertele și spectacolele de operă au încă stil, ținută, poezie chiar. Cei care le frecventează le mai meditează estetica, discută îndelung și pasionat despre ele, manifestările muzicale fiind evenimente nu numai de artă, ci și mondene. Ca, bunăoară, un concert al lui Iannis Xenakis, în care „instrumentele" s-au luat la trîntă, au scîncit, au vociferat și au bubuit, spre a sugera o nouă feerie sonoră. Timbrurile lor au scînteiat ca niște focuri de artificii și impresia, judecînd după uralele asistenței, a fost copleșitoare. M-am alăturat și eu majorității, odată ce discursul era atît de sugestiv, de neobișnuit, încît nu m-am putut elibera de atracția lui.

Scanned with CamScanner

Desigur că tehnica, în concepția lui Xenakis, nu mai este doar mijloc de traducere în limba muzicii a fervoarei și emoției, ci un scop în sine. Tehnica e de altfel idolul contemporaneității, sunetele produse de ea s-au topit într-o extatică impulsie.

XENAKIS aparține personalităților de primă mărime ale muzicii moderne. Propovăduiește unitatea indisolubilă a muzicii și matematicii, drepturile algebrei și geometriei asupra creației compozitorilor de azi. Se complace în rîndurile artiștilor revoluționari, izbutind să exprime de fapt dorința de eliberare și, totodată, de narcoză a omului occidental. Lucrările sale nu pot fi judecate cu măsura esteticii tradiționale ; ele nu se mai realizează prin motiv, melodie, armonie, ci prin efecte de rezonanță sonoră, într-o mistică ardoare a sunetelor, în care adepții ultramodernismului află suprema beatitudine.

Inginer și arhitect, Xenakis a ajuns pe căi ocolite la muzică, după ce în 1953 a construit la expoziția mondială de la Bruxelles pavilionul firmei Philips împreună cu Le Corbusier. Înainte de a-și alege ca muze algebra și tabela de logaritmi, el a experimentat mai multe formule posibile pentru exprimarea sa muzicală. În acea etapă a ajuns Xenakis la concluzia că noua evoluție a artei muzicii nu este posibilă decît prin abandonarea definitivă a vechilor căi prea bătătorite, prin abolirea tuturor afectelor și raționalizarea artei care este, de fapt, „știință" : știința armoniei, știința ritmului, știința structurilor și așa mai departe. Își propunea să demonstreze că muzica se naște nu din sentimente, deci nu are nimic de a face cu așa-zisa inspirație, ci din substraturi mult mai profunde — sau mai înalte ! —, poate chiar din glaciala geometrie a aștrilor și nebuloaselor spirale. De asta privește el cu indiferență ceea ce cade în afara matematicii.

Toate acestea exercită un efect apăsător asupra auditorului deprins cu sistemele tradiționale ale muzicii, cu fluiditatea ei melodică și stările de emoție pe care le iscă. Lucru constatat și de cronicarul ziarului *Paris Soir* în darea de seamă asupra concertului.

BINEÎNȚELES, Xenakis nu este doar un muzician inteligent, ci este și om de cultură, cu o filosofie proprie. Sînt multe observații valabile în teoriile enunțate de el despre relațiile melosului cu matematica, despre înrudirea muzicii cu universul cifrelor și al proporțiilor. Dar acest lucru îl știa și Bach, îl știau pînă și „constructiviștii" de ieri-alaltăieri, fără ca ei să excomunice sentimentul dintre subiect și obiect în actul creator al muzicianului.

Scanned with CamScanner

Este posibilă, oare, o artă a sunetelor produsă de calculatoare electronice ?

După opinia lui Xenakis, aceasta ar fi singura perspectivă logică de evoluție a muzicii.

Oricum, concertul parizian mi s-a părut un fel de recviem la căpătîiul Muzicii. Un recviem care a lăsat în ascultători senzația inutilității căutărilor inovatoare, ceea ce e, firește, un pericol, odată ce înnoirea este o nobilă contribuție a spiritului la progresul artei, științei, societății. *(Paris, 1968)*

IV

SALA Operei Regale din Stockholm e plină pînă la ultima strapontină. Mulți vizitatori străini, îndeosebi norvegieni, danezi, englezi, germani. Nu lipsesc, se înțelege, suedezii, odată ce opera modernă este un gen dinamic, variat, plin de surprize.

Plină de surprize a fost și această „contra-operă" a lui Sylvano Bussotti. De fapt, e un așa-zis mister cameral, cum o mai anunță afișul. Personajul ei principal este duhul marchizului de Sade. Ceea ce se petrece pe scenă nu e nici naturalism, nici vreo îndrăzneală artistică modernă, ci este un fel de halucinație a celor mai prăpăstioase simțuri. Etic și poetic nu aflu nici o justificare acestei osanale aduse senzațiilor erotice, instinctelor fizice, totalei lipse de atitudine a eului față de animalitatea din om : personajele lui Bussotti se împerechează în bătaia reflectoarelor și în cadența muzicii !

Opera Regală a pus tot ce avea mai bun la dispoziția lui Bussotti, compozitor, scenograf și regizor al operei prezentate în premieră absolută. A concentrat în ea, printr-o mare putere a imaginației, toate obscenitățile care indică agonia unei mentalități. Dacă „misterul" său se intitula „Sodoma și Gomora", și tot n-ar fi acoperit destul de pregnant grimasa pe care autorul o adresează publicului, de pe o scenă cu vechi și nobile tradiții artistice.

Nu este momentul să trag vreo concluzie despre muzică, odată ce nu s-a stabilit deocamdată o scară de valori definitivă pentru bruitism și alte experimente para-artistice. Nici chiar observații teoretice nu poate să sugereze o asemenea muzică, ea neavînd nimic comun cu conceptul de melos. Notez doar, ca o calificare

Scanned with CamScanner

personală, că nu există în partitura cu o durată de două ore a lui Bussotti nici urmă de vreo disciplină și organizare indispensabilă oricărei opere de artă.

NU prea cred ca vreun regizor sau vreun teatru să mai fi acordat atîta atenție, atîta grijă și atîtea mijloace materiale bunei realizări a unui nou spectacol. Contra-opera *Pasiunea marchizului de Sade*, pe care aș subintitula-o „Barbarii în metropolă", revarsă asupra civilizației toată ura acumulată în sufletele primitive: Poftim, ăștia sînteți și voi, degeaba purtați măști!

Extaz și delir sonor, „muzica" operei reflectă vacarmul marilor orașe moderne, clacsoanele și sirenele, scrîșnetul frînelor și duduitul motoarelor, bîltîcîiala trenurilor pe șine și vuietul mitingurilor populare, cu care ne-am obișnuit din viața de fiecare zi. Cu toate acestea, ele devin aproape insuportabile într-un spectacol liric, odată ce amuțesc desăvîrșit exercițiul contemplativ, dispoziția de meditație prilejuite de o audiție muzicală.

Evenimentul de artă — dacă se poate cumva vorbi de așa ceva în legătură cu *Pasiunea marchizului de Sade* — se consumă pe scenă și în fosă asemenea brutalei precipitații a simțurilor răscolite.

ÎN aceeași săptămînă, un eveniment artistic de cu totul altă natură. Sergiu Celibidache dirijează într-un concert Uvertura la opera *Oberon* de Weber, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Sibelius, *Simfonia I* de Brahms. Un program alcătuit din piese binecunoscute și, cu toate acestea, ce farmec mă cuprinde! Dirijorul român ocupă azi unul dintre locurile de frunte între maeștrii bagheței din Occident, ceea ce la noi nu se știe încă îndeajuns. De altfel, înfățișarea îi trădează obîrșia, fiindcă are chipul măsliniu, privirea aprinsă, o expresie vie pe față și gesturi unduioase, pline de magnetism, care electrizează orchestra.

Am auzit în pauză că, deși Celibidache e îndrăgit de public și prețuit de critică, s-ar putea ca el să părăsească destul de curînd Stockholmul și Orchestra simfonică a Radiotelevisiunii, al cărei prim-dirijor este, din cauza nemulțumirii unora dintre instrumentiști. Aceștia se plîng că șeful de orchestră român e prea pretențios, „îi freacă" la fiecare repetiție pînă le piere pofta de a mai cînta. La care Celibidache a parafrazat, cică, o mai veche vorbă de spirit în legătură cu muzica, spunînd că ea e mai mult transpirație decît inspirație.

Constat interesul de care Sergiu Celibidache se bucură în capitala Suediei și în cursul plimbării prin foaierele Operei, unde

Scanned with CamScanner

lumea vorbește doar despre el. I se cuvine, fără îndoială, acest interes general, odată ce *Simfonia* de Brahms e tălmăcită fără grandilocvență sau retorică, cu un sentiment sincer, datorită căruia limbajul romantismului tîrziu răsună foarte actual, pe măsura sensibilității auditorului de azi. Dintre atîtea admirabile însușiri ale acestui dirijor, aureola armonioasă ce-i învăluie gesturile și silueta nu este decît cea mai puțin însemnată.

Un vrăjitor, iată cum îl caracterizează presa suedeză pe Celibidache. Cei care l-au ovaționat îndelung după concertul acela de la Stockholm îi împărtășesc fără rezerve opinia. *(Stockholm, 1968)*

V

CONCERTUL Orchestrei simfonice din Helsinki e dirijat de Jorma Panula, un tînăr maestru al baghetei cunoscut în Scandinavia, ca și în multe țări de pe continent. Aula Universității se umple în fiecare miercuri seară de studenți și profesori, de melomanii capitalei finlandeze. Eric Tavasstjerna, biograful lui Sibelius și succesorul lui Ilmari Krohn la catedra de muzicologie a Universității, îmi vorbește de trecutul aproape secular al orchestrei.

Cunosc trecutul acesta deoarece, în timp ce strîngeam date pentru monografia mea sibeliană, am dat peste numeroase trimiteri la activitatea și importanța ansamblului simfonic în cultura artistică a Finlandei moderne. El a luat ființă în 1882, din inițiativa compozitorului și dirijorului Robert Kajanus, al cărui nume nu-l notez doar de dragul preciziei istoriografice, ci și fiindcă aici, în Nord, tradițiile sînt mereu vii, ceea ce a constituit odinioară o valoare continuă să trăiască, cu ecouri multiplicate de prețuirea posterității.

Am ascultat un *Concert pentru vioară și orchestră* al tînărului compozitor Leonid Bașmakov, interpretat de violonistul Pentti Salonen. Din păcate, noutatea lucrării mi s-a părut artificială, fără adîncimi de sensibilitate, în schimb de o netăgăduită dibăcie a construcției. Lirismul, strangulat mereu de un sever control cerebral, transpare totuși în a doua parte lentă și spre final, iscînd aplauze ceva mai calde. Publicul a jubilat însă după *Simfonia a V-a* de Bruckner. Deși ea durează peste o oră, creează în auditor o stare de mare tensiune, ceea ce i-a făcut pe unii comentatori s-o osîndească părîndu-li-se prea romantică. Bruckner nu pare să se fi

Scanned with CamScanner

sinchisit de faptul că era socotit romantic sau postromantic, ba chiar epigon ; el și-a urmat calea pînă la grandoarea dramatică exprimată în dimensiunile gigantice ale simfoniilor sale. Limbajul lui este clar, dens, emotiv, *austriac* și se comunică spontan, imaginația lui împînzește totul ca o apă care reflectă imensul cer imaculat, dar în ale cărei adîncuri mocnește străfundul mîlos cu tainele-i de nedezlegat.

Sub bagheta lui Panula, muzica lui Bruckner palpită și scapără lumini intense din ansamblul care este o confrerie de virtuozi, unde, cu toate acestea, nici unul nu se află pe primul plan, toți fiind deopotrivă de esențiali și de dependenți unul de altul, pentru ca *Musica sacra* să-și poată desfășura nestînjenită puterea, vraja, misterele.

ÎNTR-UNA din seri sînt condus de doamna Hillevi Lagerstam-Mannerma, o mare artistă dramatică, prin noul Teatru Municipal din Helsinki. Pare să fie unul din cele mai mari și mai moderne teatre din nordul Europei. Bineînțeles, oricît de moderne și impresionante ar fi arhitectura, proporțiile, decorul, oricît de bogate instalațiile tehnice, ele nu dobîndesc valoare decît prin arta înviată pe scena lui.

Despre arta spectacolului în Finlanda am dobîndit o impresie fugară, nu lipsită totuși de amănunte revelatoare, vizionînd musicalul *The Fidler on the Roof*, de fapt *Tevie lăptarul* de Șalom Alehem, din care Joseph Stern și Jerry Bock au urzit o comedie muzicală emoționantă. În discreta pîlpîire a unui firicel de melancolie, piesa evocă traiul pitoresc al unei comunități evreiești din Polonia aflată sub dominația țaristă. Anecdota se pierde pe nesimțite în caracterizarea personajului central și a fiicelor lui, înșurubate în vîrtejul primăverii și-al primei iubiri. Comedia e plină de capcane pentru actorii cei mai experimentați. Atîta doar că actorii Teatrului Municipal din Helsinki sînt mai buni decît cei mai buni și săvîrșesc minunea rară a teatrelor dramatice : cîntă și dansează ca niște artiști de operetă și balerini dintr-un teatru muzical. Sînt culți și sensibili, cunosc diapazonul ce se cade folosit și ajung — chiar în seara cînd le-am fost oaspe — la două sute de reprezentații într-un singur an.

ASIST, după alte cîteva zile, la un spectacol cu opera *Tosca* în sala teatrului din Tampere, oraș industrial în care muzica are numeroși adepți. Dirijor, soliști, cor și orchestră sînt la fel de buni, încît stăruie în sală emoția marilor evenimente teatrale. Motivul

Scanned with CamScanner

lui Scarpia se transmite asistenței ca focul unei explozii ; cele trei acte sînt urmărite cu sfiala emoției de public.

În zadar aș cita pe interpreta rolului titular, pe tenor, bariton și chiar pe artistul care întruchipează pe Angelotti, fiindcă numele lor sînt greu de rostit și cu desăvîrșire necunoscute la noi ; ajunge să spun că rar am avut ocazia de a auzi, chiar în teatre de operă cu mai vechi tradiții, cîntăreți mai buni, mai stilați, mai disciplinați.

Reprezentația de la Tampere n-a fost o seară de operă „provincială", ci demonstrația exigenței deosebite față de muzica bună și tălmăcirea ei a unui public dintr-un oraș industrial din centrul Finlandei.

AJUNS încă în toiul aceleiași nopți la Helsinki, am văzut în bătaia felinarelor cu lumină portocalie de pe un chei al mării un pescăruș răsărind dintr-un vîrtej de spumă, luîndu-și zborul, apoi coborînd iar și spintecînd valurile, ca un delfin în miniatură. Nu știam că pescărușii zboară noaptea, în evantaie de spumă marină. După cum popoarele de pe continent nu știu că în gerurile Septentrionului arta se răsfață în căldura unei umanități dogoritoare. *(Helsinki, 1968)*

MENUHIN ȘI ENESCU

MĂ număr printre puținii privilegiați care, în martie 1969, au petrecut o seară cu Yehudi Menuhin în primitoarea casă de la Șosea a ambasadorului Marei Britanii, domnul Harold Laskey. Violonistul oaspe s-a întreținut deopotrivă de amabil cu invitații : artistul mare este de obicei și om excepțional, excepțional prin modestie, răbdare și generozitate, printr-o spontană comunicare cu oamenii atît pe estrada de concert, cît și în contactul direct cu semenii.

În timpul convorbirii mele cu Yehudi Menuhin, cu care făcusem în ajun un interviu televizat, el și-a amintit — „așa cum fac mereu", ținu să mă asigure — de George Enescu.

— El este părintele meu spiritual, nu doar maestrul meu în arta violinei, ci în egală măsură și maestrul meu în orientarea morală. Am învățat de la el ce înseamnă să iubești viața, să-i în-

Scanned with CamScanner

țelegi pe oameni și să le oferi arta ta ca pe un dar ce le aparține. Țin minte că, într-o seară la Sinaia, Enescu mi-a spus : *„Numai acea muzică este cu adevărat bună și se poate cu adevărat interpreta artistic pe care o simți că izvorăște din sufletul tău, indiferent de cine și cînd a compus-o. Ceea ce înseamnă că o muzică pe care azi încă n-o înțelegi, pentru că e sau prea nouă sau prea străină de propriile tale concepții, ar putea să te emoționeze în viitor. Ne transformăm mereu cu toții, evoluăm, devenim alții de cum am fost. Arta, în general, și muzica în special, preferințele față de ea ilustrează convingător această continuă evoluție a noastră“.*

— Ceea ce înseamnă că multe lucruri pe care azi nu le înțelegem și nu ne captivează le-am putea îndrăgi în viitor ?

— Da, asistăm la o mulțime de experiențe, încercări, tatonări. Cu unele sîntem de acord de la început, altele ne pun pe gînduri, altora, în sfîrșit, li se opun gusturile noastre. Cu siguranță însă că din mulțimea de tatonări actuale se va desprinde într-o zi acel capitol cu adevărat nou, care va adăuga artei muzicii o semnificație sporită, o și mai mare apropiere de oameni și de universul lor moral.

AM vrut să aflu de la Menuhin cum îl vede, din perspectiva aproape a unui deceniu și jumătate de la dispariția lui Enescu, pe fostul său maestru.

— L-am văzut de la început atît de mare și desăvîrșit, atît de clar și transparent în omenia sa complexă, încît anii care au trecut n-au putut să mai adauge nimic esențial la grandiosul său portret uman și artistic ce stăruie în mine. Timpul a limpezit însă imaginea lui atît în conștiința mea, cît și a altora. Enescu este pentru mulți un ideal al artistului complet, pentru care nici muzica, nici viața nu mai are vreo taină. Îi simt lipsa și amintirea lui dragă rămîne un îndreptar artistic și etic pentru mine.

Cucerit și de astă dată de simpatia cu care fusese înconjurat de mulțimea auditorilor bucureșteni, Yehudi Menuhin a adus un omagiu și publicului nostru :

— Cred că dintre toți ascultătorii cărora le-am cîntat de-a lungul activității mele de peste patru decenii, ascultătorii români mi-au prilejuit cea mai profundă satisfacție. Nu sînt cuvinte de circumstanță, ci expresia recunoștinței pentru felul cum publicul dumneavoastră mi-a înlesnit să simt cu toată acuitatea relația aceea pe cît de adîncă, tot pe atît de misterioasă ce se leagă între interpret și sală. Am constatat și cu acest prilej dispariția diferențelor de nivel între capitală și provincie în ce privește receptarea mu-

Scanned with CamScanner

zicii. Publicul timișorean, de pildă, e la fel de avertizat, la fel de cultivat artistic ca publicul din oricare mare centru cultural de pe continent, iar instituțiile artistice românești sînt la un înalt nivel de exigență profesională, ca organizare, ținută și obiectivele urmărite. Poporul român, care are o artă populară atît de originală și de diversă, este chemat să mai dea multe contribuții de valoare artei muzicale mondiale. *(București, 1969)*

„CEL MAI FRANCEZ DINTRE ARMENI"

PE Charles Aznavour — întîlnit în 1969 la un festival de la Monte Carlo — l-am întrebat dacă e poet sau cîntăreț. Întrebarea era menită să prefațeze un interviu, de care nu s-a ales însă nimic, deoarece roiau prea mulți în jurul artistului.

— Sînt trubadur — a sunat răspunsul lui Aznavour.

Nu e vorba de o metaforă, cum poate să pară la prima vedere, odată ce Charles Aznavour este, de fapt, un trubadur al șansonetei, fenomen francez transformat într-un mit contemporan. Își scrie singur versurile, muzica o compune de obicei tot el, interpretîndu-și creația proprie cu un glas care nu e nici prea frumos, nici din cale-afară de penetrant, dar e înzestrat cu un timbru anevoie de confundat.

Nota distinctivă a șansonetelor lui Aznavour, cărora este inutil să le aplici măsura didactică a genurilor muzicale, e sinceritatea și pasiunea. Pe amîndouă le-a manifestat din copilărie : a debutat pe scenă la vîrsta de șapte ani, ca la zece ani să joace diferite roluri în mai multe filme. El este, pare-se, una din expresiile cele mai izbutite ale cîntecelor de dragoste franceze. Chiar dacă marele public îl cunoaște îndeosebi sub aspectul de cîntăreț, Aznavour este în egală măsură poet și compozitor. Un poet care cîntă dragostea, și nu dragostea-plăcere, ci dragostea-pasiune. Are un vocabular simplu, redus la o duzină de adjective — *„o poezie care umblă în picioarele goale"*, cum spunea el însuși.

În toiul celor mai pătimașe explozii emoționale, versul și melodia lui au un ton simplu, firesc, rezonabil :

„N-am cunoscut nimic mai frumos ca iubirea,
fiindcă de cîte ori iubesc
e pentru-ntîia oară..."

Scanned with CamScanner

Din familia lui Charles Trenet, Léo Ferré, Georges Brassens și Jacques Brel, Aznavour e stăpînit de o egală intensitate a simțirii. „*A descoperit singur,* constata Pascal Jardin, *legea de aur a șansonetei, în stare să-l îmbogățească pe om. Această lege de aur este simțirea*". Prin textele și melodiile sale, prin felul cum le tălmăcește, Aznavour nuanțează limbajul poetic și muzical al unui gen de cîntece prin excelență francez.

„*In fața farmecului șansonetelor lui Aznavour simt o stinghereală de neînvins*", mărturisește Harry Belafonte. Versurile lui sînt intraductibile, încît pînă și adaptarea cea mai fidelă rămîne mult în urma originalului. Tot ce a creat Aznavour trebuie interpretat în limba franceză și, pe cît posibil, chiar de autor.

„*UN magician al imaginației*", „*virtuoz al metaforei*", „*geniu al incantației*", „*fabulos prin firesc și sinceritate*", sînt numai cîteva din epitetele date interpretului, compozitorului, poetului Charles Aznavour, ultimul trubadur al șansonetei franceze.

La o săptămînă după întîlnirea de la Monte Carlo, Aznavour cucerea laurii festivalului de la Veneția. Lui i s-a atribuit — după Frank Sinatra și Gilbert Bécaud — prestigiosul premiu decernat de juriul care l-a decretat pe „*cel mai francez dintre armeni*" drept unul dintre „*artiștii reprezentativi ai generației actuale de interpreți ai muzicii pop*". *(Monte Carlo, 1969)*

BENJAMIN BRITTEN SAU TRADIȚIONALISTUL NOVATOR

PE un caiet adus de la Lowestoft, comitatul Suffolk, unde își petrecuse copilăria, Britten a descoperit un desen stîngaci reprezentînd o figură alegorică încununată cu frunze de dafin, deasupra căreia scria, cu o stîngace caligrafie de abecedar, cuvîntul *The Glory*. Povestea tuturor că de pe atunci visa laurii carierei artistice și prefera să asculte păsările în parcul școlii decît lecțiile aride de aritmetică sau gramatică.

Povestea am aflat-o și eu chiar de la compozitor, la festivalul de la Edinburgh din vara anului 1969. I-am aflat cu acel prilej întreaga biografie artistică, făgăduind să-l prezint într-o revistă de tiraj publicului român. M-am ținut de cele promise și articolul a văzut lumina zilei în coloanele „Contemporanului". Relatam în el

Scanned with CamScanner

că Britten compusese prima sa piesă la vîrsta de zece ani : ea mai avea nevoie, bineînțeles, de unele corecturi tehnice, mai puțin însă decît ar fi fost de presupus de la un copil fără vreo inițiere muzicală sistematică. Inventase cu toate acestea o muzică plăcută, eliminînd cuminte din compoziția sa orice violențe de limbaj.

Violențele acestea — detestatul *abuse* al englezilor — nu există nici în muzica sa de maturitate. Încît între compozitorii moderni cel mai des programați în sălile de concert de pe glob, Benjamin Britten orupă locul al doilea. Aflu dintr-un studiu al editurii Boosey and Hawkes, pe care Britten mi l-a indicat în timp ce-mi dedica o fotografie, că lucrările lui au figurat în cursul anului 1961 pe o mie de afișe ale orchestrelor și teatrelor muzicale.

O cifră care aduce mărturia concretă a celebrității compozitorului britanic.

BRITTEN scrie o muzică încărcată de lirism, ivită dintr-o experiență de viață și de artă foarte originală. Vitalitatea ei iscă un sentiment de eliberare și senzația reconfortantă de tinerețe. Fiecare notă își are umanitatea proprie, fiindcă reflectă — în cadrul celor mai cuminți tradiții tonale — pasiuni și emoții profunde. Asta însă nu-l împiedică pe compozitor să apeleze, fără vreo inhibiție sau prejudecată, la cele mai curajoase formule de tehnică modernă a compoziției de cîte ori are nevoie de ele. În lucrările sale apar chiar și seriile, ca bunăoară în baletul *The Prince of the Pagodas*, unde tehnica dodecafonică are rolul ilustrării caricaturale a cîtorva personaje și situații grotești.

Întreaga operă a lui Benjamin Britten demonstrează o prodigioasă ușurință a scriiturii, asperitățile efortului creator fiind dizolvate în fluidul emoției artistice. Deși aparține artiștilor pentru care muzica nu mai ascunde nici o taină, el nu este doar un bun meșteșugar, ci este și exponentul artiștilor care situează emoția la temelia creației lor. Dexteritatea componistică și perspectivele în mai multe direcții le-a dobîndit la Royal College of Music, unde i-a avut profesori pe Ioeland și Vaugham Williams. Sentimentul de siguranță și l-a însușit în calitatea de compozitor al studiourilor cinematografice londoneze. Între 1934 și 1939, Britten a compus ilustrații muzicale la numeroase filme, fără ca rutina să-l abată de la preocupările sale creatoare. Emancipat de atmosfera studiourilor cinematografice, el a compus în anii următori cantata *Les Illuminations*, folosind poemele lui Rimbaud, și un ciclu de cîntece pe sonetele lui Michelangelo.

Scanned with CamScanner

La data prezentării lor în public, Britten nu mai era un necunoscut în patrie și dincolo de frontiere, datorită îndeosebi piesei sale *Simple Symphony*, scrisă pe cînd abia împlinea douăzeci și unu de ani. E un scurt poem de o euforie intimistă, evocînd universul de familie, *home*-ul britanic cu obiectele și ambianța lui care sugerează frumusețe și pace, atmosfera caldă a unui armistițiu temporar cu viața. În 1945, anul prezentării dramei muzicale *Peter Grimes*, Britten și-a surprins auditorii — după *Variațiile pe o temă de Frank Bridge* și primul *Recviem*, datînd din 1940 — prin curajul originalității sale, prin ușurința cu care rezolva problemele cele mai spinoase ale lucrărilor destinate scenei.

Pornind de la Purcell și virginaliștii elizabetani, ale căror concepții despre melodie și dramaturgia genului liric le continua și le dezvolta într-o înveșmîntare modernă, el a îmbogățit repertoriul liric modern cu o lucrare în care canoanele consfințite ale genului au făcut casă bună cu cele mai îndrăznețe soluții novatoare. Geniul lui Benjamin Britten a împăcat firesc antinomiile, topindu-le într-o armonie perfectă. S-au ivit în această etapă, a armistițiului dintre atitudinile extreme, operele *The Rape of Lucretia, Albert Herring, Billy Budd, Gloriana, The Turn of the Screw,* (Strîngerea șurubului) și *Visul unei nopți de vară,* odată cu transcripția unor mai vechi opere englezești, ca *Dido și Enea* de Purcell sau ca *Opera de cinci parale* de Gay.

Prin estetica sa, neînrîurită de vreun tendenționism, operele pe care Britten le-a compus urmăresc oglindirea psihologiei omului de azi, a destinului contemporan, a unor perspective senine ale viitorului omenirii.

PRIN capacitatea ei de a „sculpta" caractere și de a sugera situații, muzica lui Benjamin Britten evocă similitudini cu magia. „Magia" compozitorului britanic se deslușește îndeosebi din *Recviemul de război,* o remarcabilă ilustrare a puterii plastice a muzicii. Audiția ei, într-un cadru deosebit de solemn la Coventry și sub conducerea compozitorului, l-a promovat pe Britten erou național. Critica l-a decretat îndată *„primul stilist al muzicii engleze de la Purcell încoace".*

Un stilist care înnoiește limbajul prin valorificarea îndrăzneață a tradițiilor progresiste din muzica engleză și universală. *(Edinburgh, 1969)*

Scanned with CamScanner

DE VORBĂ CU AARON COPLAND

L-AM cunoscut pe Aaron Copland în noiembrie 1969, la un lunch nocturn de la Ambasada americană din București. M-am întrebat, de la prima strîngere de mînă, dacă se potrivește cumva caracterul muzicii sale din tinerețe, plină de efuziuni aproape romantice, cu înfățișarea lui actuală, uscățivă, cenușie, banală ?

N-am să-i analizez lucrările, cîntate des în patria sa, dar mai puțin cunoscute pe continent, după cum n-am să-i disec nici firea, anevoie de cunoscut dintr-un scurt contact de o seară. Ca muzician, face multora impresia de meșteșugar arid, ingenioasă ilustrare a unui creator la care incandescența ideii aureolează învelișul sensibilității. Și, totuși, cînd s-a instalat la pianul ambasadorului și ne-a cîntat una din compozițiile sale, pe care noaptea de toamnă caldă încă, năvălind pe ferestrele larg deschise, i-a evocat-o spontan, am asistat la o impresionantă răscolire temperamentală. După ce mîinile repezi și pricepute s-au ostoit, compozitorul a lăsat capacul peste clape, cu un surîs sleit, de parcă ar fi acoperit o lumină cu palma.

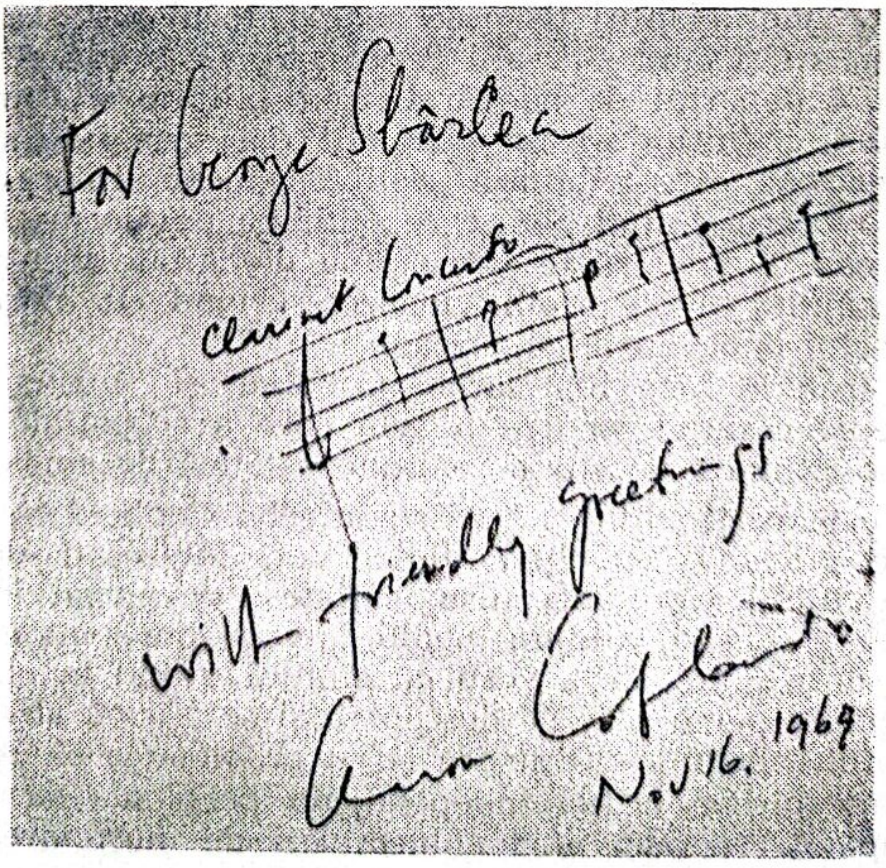
În muzica lui Copland stăruie mereu senzația aceasta de amuțire bruscă a unor elanuri de care compozitorul pare că refuză să ia cunoștință, ca și cum s-ar sfii de ele. Să fie moda cerebralității cea care l-a îndepărtat de adevărata sensibilitate și comunicativitate ? Oricum, ascultîndu-i lucrările, îți dai seama în ce măsură muzica americană este tributară școlii europene, chiar dacă mocnește în ea clocotul Lumii Noi, care schimbă pe alocuri tonul adus de peste ocean. E greu să te strecori cu demnitate printre ispitele postromantismului și ale școlii vieneze, servind cu îndrăzneală și credință idealul unei muzici americane.

Există însă în arta lui Aaron Copland și scurte momente, *flash*-uri reprezentative pentru o artă care a scăpat de amprenta Europei, constituindu-se într-o realitate estetică de sine stătătoare.

— Ce este originalitatea ? — se întreba Copland în convorbirea pe care a legat-o cu cîțiva dintre noi, interesați de opiniile sale. Este expresia unui mecanism sufletesc developat într-o anumită atmosferă socială, într-un mediu care își pune marca pe felul de a simți, de a gîndi, de a vorbi al omului trăind în el. Sigur că această „equație personală" se descoperă și se afirmă abia după ce, prin contactul îndelung cu muzica și cu problemele ei, îți exersezi cu luciditate spiritul critic. Independența personală se cîștigă pe încetul, după ce reușești să te obiectivezi de moștenirea copleși-

Scanned with CamScanner

toare a muzicii europene, care este de fapt marele tezaur de melos al omenirii. Obiectivitatea aceasta nu e posibilă decît după o cunoaștere aprofundată a maeștrilor clasici și romantici, după familiarizarea cu aspectele tehnicii componistice propuse de ei. Dar chiar astfel, rămîne faptul de netăgăduit că partea cea mai mare a fondului muzical american este de proveniență europeană ; cîntecele și dansurile au fost aduse la noi de coloniștii de peste ocean, din Spania, Franța, Olanda, Germania, Scandinavia și țările din răsăritul continentului. Spre a-și afla propriul glas, compozitorii noștri au fost nevoiți să se dezbare de patrimoniul muzical importat și să descopere pentru creația lor izvoare inedite, originale, specifice Americii. Izvoarele acestea au fost aflate în muzica populației negre, în cîntecele de plantație, spirituals și jazz. Nu este așadar întîmplare că unul din primii noștri compozitori cu o difuzare mondială a fost Gershwin, tocmai fiindcă sursa inspirației sale a fost jazzul. Nici că muzica americană propriu-zisă s-a bucurat de atenția și simpatia generală datorită ritmurilor de dans, ragtime, cake-walk, blues, charleston, foxtrot, toate avînd rădăcinile în felul de a cînta al unei populații care a trăit la noi mult timp în condiții vitrege, fără să uite să cînte și să danseze.



Scanned with CamScanner

Copland ne-a vorbit îndelung de felul cum au fost trezite ambițiile ațipite ale compozitorilor americani, cum și-au afirmat ei propria personalitate, cum au creat condiții prielnice pentru stabilirea unor muzicieni europeni în Statele Unite, dînd naștere pe la mijlocul secolului unei muzici autentic americane.

DIN cele spuse de Aaron Copland se desprindea dezinvoltura și permanenta dorință de informare a profesorului, tonul lipsit de exagerare al artistului capabil de caracterizări sintetice independente de individualitatea sa creatoare.

Fericită constituție aceea a lui Copland, care nu e doar un bun meșteșugar, ci e și artist adevărat, oglindind în opera sa un fragment din muzica Americii contemporane. *(București, 1969)*

CIOCÎRLIA FĂRĂ MOARTE

SINT tot mai puțini cei ce-și amintesc de Grigoraș Dinicu și de vioara sa măiastră. N-aveam încă douăzeci de ani cînd acest mare lăutar al nostru, violonist aplaudat în multe țări de pe continent, mi-a făcut cinstea de a include în repertoriul său permanent, ca și în concertele sale la radio, una din primele mele compoziții. Era cîntecul *La căsuța de sub paltini*, pe versurile poetului ardelean Teodor Murășanu, căruia i-a adăugat o notă inedită.

Numai lăutarii au darul de a înnoi orice cîntec, de a-i descoperi de fiecare dată o nuanță necunoscută. Grigoraș Dinicu era descendent al unei familii care își legase numele de muzică din primii ani ai secolului trecut. Cel dintîi Dinicu, contemporan al lui Anton Pann, a fost cică un iscusit chitarist, ca un frate al său, Costache, să-l slujească pe domnitorul Grigore Ghica. Fiul lui, Angheluș, a vrăjit în 1889 publicul Expoziției Universale de la Paris cu zborul uluitor al *Ciocîrliei* pe strunele viorii și fluierele naiului său. În sfîrșit, violoncelistul virtuoz Dimitrie Dinicu, un unchi al lui Grigoraș, a fost profesor de conservator și un animator însuflețit al vieții muzicale bucureștene.

Nici unul din aceștia nu s-a bucurat de renumele lui Grigoraș Dinicu. *„Parcă împodobește muzica și pune frazelor cîrlionți"*, scria despre felul cum cînta un critic francez care l-a auzit în 1938 la expoziția de la Paris. Iar la expoziția mondială din 1939 de la

Scanned with CamScanner

New York, Grigoraş Dinicu a adus — împreună cu naistul Fănică Luca — cel puţin tot atîta onoare ţării cît şi produsele industriei şi agriculturii româneşti ale epocii.

ÎN 1937, cînd l-am cunoscut, Dinicu era în vîrstă de aproape cincizeci de ani. Spătos, bine legat, voinic chiar, avea ochii visători sub sprîncenele stufoase. Purta cu eleganţă jacheta şi pantalonii reiaţi, cămaşa de o imaculată albeaţă, cravata cenuşie de mătase. Cînta de mai multe luni la restaurantul „Continental", revărsînd asupra clientelei tonurile aprinse ale viorii sale.

Vioara lui Grigoraş Dinicu era o piesă rară, a cărei poveste am aflat-o de la proprietarul ei. Fusese făurită cu vreo două secole în urmă, poate din lemnul unui străvechi altar sau din careva trunchi de copac doborît de trăznet, de lutierul Sebastian Klotz din Mittenwald. Aparţinuse pînă nu demult vestitului lăutar Nicolae Buică, fiind aşadar un instrument „cîntat", cu o rezonanţă excepţională. Îi fusese oferit lui Grigoraş — pe vremea aceea preşedinte al Sindicatului artiştilor instrumentişti din localuri — de către văduvă, ca recunoştinţă pentru ajutorul ce i-l dăduse la înmormîntarea lui Buică. Dinicu a refuzat însă darul şi a cumpărat-o, plătind pentru ea aproape preţul unei case.

Era un instrument zvelt, cu lemnul răscopt, întunecat ca o mumie şi avea tonul plin, totodată de o mîngîietoare catifelare. I se şi dusese vestea atît în rîndurile cunoscătorilor, cît şi în ale simplilor amatori de muzică lăutărească şi de café-concert. Restaurantul „Continental" devenise astfel un fel de loc de întîlnire al artiştilor, scriitorilor, gazetarilor, muzicienilor noctambuli ai capitalei. Teatrul Naţional era peste drum, Ateneul Român la cîţiva paşi, încît odată cu publicul, actorii şi muzicanţii erau tîrîţi după spectacol şi concert către sunetele ispititoare strecurate din restaurant, în anotimpurile calde de pe simulacrul de terasă improvizată într-un intrînd al clădirii, cu o mulţime de becuri spînzurate pe sîrme.

Deşi „Continentalul" avea o bucătărie aleasă şi-un vin roşu moldovenesc poreclit „Catifeaua", lumea venea acolo îndeosebi spre a-l auzi pe Grigoraş. „Mergem la Dinicu" însemna, pe limba anilor din ajunul războiului, o seară la restaurantul de pe calea Victoriei colţ cu strada Academiei. În fiecare noapte, localul se transforma într-o sală de concert. Clienţii foloseau tacîmurile cu grija de a nu face vreun zgomot, chelnerii umblau pe covoare numai în vîrful picioarelor, iar lumea de pe la mese uita să mai trăncănească, spre a-l putea auzi pe Dinicu.

Scanned with CamScanner

Programul lua început cu piese de concert, uverturi, fantezii și potpuriuri din opere sau operete. Totul era interpretat fin și nuanțat, la intensitatea îngăduită de dimensiunile localului. Urmau, cu acompaniamentul la pian al lui Dinicu-junior, fiul lui Grigoraș, sau al lui Ștefan Neaga, piese de Boccherini, Schubert, Brahms, Grieg, Ceaikovski, Dvořak, Dřdla, Kreisler. O pauză de un sfert de oră dezlega limba mușteriilor, ca din nou să răsune vioara lui Grigoraș, cîntînd de astă dată *Avant de mourir, La Cumparsita, Jalousie, Tango tzigan, Serenada* lui Toselli, cîteva valsuri celebre, iar către orele unsprezece lua început repertoriul popular. Am reținut din el — fiindcă, o dată auzite în interpretarea lui Grigoraș Dinicu melodiile acestea nu se mai puteau uita — horile Mărțișorului, a lui Dobrică, a lui Gogu Boieru, a Ceasornicului, cea Spiccato și Staccato de Dinicu, sîrbele Șapte scări, a Pompierilor, a lui Ilie Vlădescu, a Popilor și, ca punct culminant, sîrba Ciocîrliei.

Melodia se înfigea în văzduh, ca o vîrtelniță, bătînd din aripi și repetînd de zeci de ori aceleași ciripiri. Zăbovea sus, pe jumătate adormită, fermecată de unduirea straturilor de aer proaspăt, un văl de aur strălucea parcă în tării și Ciocîrlia se scălda în aureola acestei pulberi scînteietoare, beată de bucuria zborului în văzduhul verii pîrguite, cu roadele culese, cînd arșița se domolește și pămîntul dobîndește culori stinse, ca vinul ce se învechește. Înainte ca aceste culori să dispară în ceața cenușie, ciocîrlia își mai încearcă o dată, o singură dată gîtlejul plin de modulații, în care se amestecă de astă dată și o undă de melancolie, iar ritmurile halucinante se domolesc. Patima vieții a fost umbrită de presimțirea sfîrșitului: pasărea se lasă în voia curenților din văzduh, plutește mlădioasă și suplă încă, dar simte de pe acum apropierea nopții, cu tăcerea ei nețărmurită. În clipa următoare însă, ea se zbate ca o flacără turbată, alunecă furtunos devale, ca să viseze de jos la soare și să se mai cațere o dată către senina bucurie a cerului și către pîrjolul cumplit al luminii.

Cînd vioara lui Grigoraș și taraful ce-l acompania amuțeau, stăruia o clipă de tăcere adîncă, după care izbucneau seară de seară aceleași aplauze. Era ca la concertul unui virtuoz de seamă, o adevărată sărbătoare a muzicii. A muzicii lăutărești, dar nu mai puțin *muzică* decît cea audiată înainte la Ateneu, la sala Dalles, la Operă.

LA Expoziția Universală de la Paris din 1937, Grigoraș Dinicu a cîntat la restaurantul pavilionului românesc condus de Mitiță Andronic de la Sibiu. Taraful pe care și-l alcătuise era, și ca aspect, o atracție. Lăutarii purtau ilice brodate, cămașă albă, cravată

Scanned with CamScanner

neagră papillon la gulerul scrobit, și pantaloni de smoching. Singur Grigoraș — cu care numărul membrilor tarafului ajungea la zece, între ei aflîndu-se și naistul Fănică Luca — era îmbrăcat în frac.

Ziariștii francezi s-au grăbit să-l numească pe Dinicu, chiar din primele zile ale expoziției, „ambasadorul muzicii populare românești". Îi erau recunoscători, pare-se, că în trepidația și vuietul expoziției el aduce ecoul îndepărtatelor cîmpii de la Dunăre și respirația pădurilor pline de cîntecul păsărilor. În articolele și dările lor de seamă se spunea că în sunetele tarafului românesc adulmecă parcă mireasma fînului cosit și parfumul subțire al glastrelor cu flori.

Articolele acestea au stîrnit o vie curiozitate pentru taraf, care cînta într-un local vesel decorat cu frumoasele fresce ale lui Jiquidi și Demian. Mesele se rețineau cu multe zile înainte, mai căutate fiind cele din apropierea orchestrei ; francezii și străinii se supralicitau pentru ele, vrînd să asculte cît mai mult vioara lui Dinicu și „flautul lui Pan", cum îi spuneau naiului lui Fănică Luca.

Grigoraș și Fănică au transformat *Ciocîrlia* într-un dialog învăpăiat. Au repetat împreună cîteva ceasuri, pînă cînd instrumentele li s-au îngemănat și s-au completat într-o rafinată urzeală de tonuri. Cînd vioara își cobora glasul la murmur, naiul o striga parcă cu piuitul lui, ca o pasăre ascunsă într-un tufiș. Iar după ce naiul se epuiza, ca după o febră, vioara își lua iar aere, îndărătnică și orgolioasă, păunindu-se pe tonurile ei cele mai înalte. Nu mult timp însă, fiindcă naiul izbucnea din nou, cîntîndu-și propriul viers odată cu vioara, fără să se sinchisească parcă unul de altul. În încrucișarea glasului celor două instrumente, sub care taraful așternea „țiitura", armonii prelungi ca niște lunci de pajiști înflorite, văzduhul devenea fluid aproape, topind și cele din urmă licăriri de sunete, spre a le duce departe și sus, pînă cînd nu se mai deslușeau decît ca un susur subțire, ca apoi, deodată, cele două voci să se prăbușească din înălțimi spre pămîntul pîrjolit de soare, abătîndu-se una asupra celeilalte, apucîndu-se de gît, izbindu-se cu înfierbîntare, zbătîndu-se înfrigurate. Clocotul acestei hîrjoane le făcea în cele din urmă să gîfîie, un gîfîit armonios și pătimaș, pînă cînd, îmbătate de lumină, își îngemănau bucuria într-un chiot ce pierea în aplauzele vizitatorilor.

L'Alouette roumaine a fost, astfel, una din cele mai mari atracții ale Expoziției Universale de la Paris din 1937.

GRIGORAȘ Dinicu a stăruit, de cîte ori ne întîlneam, să-i dau și alte compoziții ale mele, spre a le cînta la local și în emisiunile sale de radio. Nici una nu i-a mai plăcut însă ca *La căsuța de sub*

Scanned with CamScanner

paltini. Mi-a și spus într-o seară, în pauza tarafului de la „Continental" :

— Ar trebui să scrii cîntece și romanțe, pentru care ai, pare-se, aplicație, nu doar muzică de dans. Căci tangourile și valsurile sînt frumoase, dar trec mai ușor decît un cîntec bun.

Generos din fire, ca toți artiștii adevărați, s-a bucurat de succesul lui *Ionel-Ionelule,* fiindcă Grigoraș Dinicu n-a invidiat niciodată pe nimeni. S-ar fi bucurat, poate, și mai mult citind cartea pe care i-am închinat-o *. Sau — cine știe ? — modest cum era, mi-ar fi reproșat că l-am zugrăvit în culori prea optimiste, cînd colo el fusese toată viața un elegiac fără vindecare. *(București, 1969)*

VENERA NEAGRĂ

SE înșeală cei ce atribuie succesul Josephinei Baker doar culorii întunecate a pielii sale. De o mobilitate aproape magică, ea cîntă, dansează, vorbește, antrenează săli întregi în veselia-i contagioasă. Și asta de aproape o jumătate de veac, fiindcă negresa aceasta de peste ocean stabilită la Paris, a cărei piele de abanos prinde în oglinda ei lucie frînturile de entuziasm ale celor mai mari săli de spectacol de pe glob, face din 1925, de pe cînd avea nouăsprezece ani, unul și același lucru, care e totuși mereu altul. Impresia de feeric ce ți-o lasă aparițiile sale seducătoare rezultă dintr-o continuă improvizație. Căci, dacă programul pe care-l prezintă, pigmentat de cîntece, dansuri, mimică, vorbe de duh — o neîntreruptă conversație cu publicul —, se desfășoară pe o canava dinainte pregătită, prospețimea, ineditul, surpriza lui sînt furnizate de ascuțita observație a spectatorilor. Iată de ce coboară ea neîncetat de pe scenă și se amestecă în public, de ce showul ei este o necurmată dibuire spre a-și putea lega arta de gusturile, sensibilitatea, emotivitatea sălii.

De asta n-a dat greș niciodată, de asta aparițiile Josephinei Baker sînt peste tot succese sigure. Cu toate că de peste patruzeci și cinci de ani face același lucru, încît dacă n-ai fi captivat fără împotrivire de vraja personalității sale, șansonetele lui Vincent

---

* George Sbârcea, *Ciocîrlia fără moarte. Grigoraș Dinicu și Bucureștiul lăutarilor de altădată,* Editura muzicală, 1970.

Scanned with CamScanner

Scotto pe care le cîntă ţi-ar lăsa o impresie de dezorientare, de vetust şi inactual. Or, tot ce face Josephine Baker, într-o continuă tensiune a plăcerii vizuale şi auditive, de la lacrima înduioşării pînă la schima grotescă — toate cu sclipirile reci, de metal, ale profesionalismului precis — e o ardere pătimaşă în cadenţa vieţii prezentului.

JOSEPHINE Baker e negresă. În arterele ei pulsează hipnoza Africii, amintirea dansului riturilor tribale practicat cu voluptatea deznădăjduită a simţurilor în extaz. Mocneşte în ele un trecut care are puterea de a învia în oricare din noi prin simpla magie a artei, transformîndu-ne pe o clipă în omul primitiv dansînd împrejurul focului în festine cadenţate de tam-tamul tobelor.

Josephine Baker învie, cu graţie şi luciditate, trecutul acesta îndepărtat, ale cărui urme stăruie în viscerele omului civilizat. Fiecare gest, intonaţie, grimasă intervine la momentul potrivit, cu o mecanică de mare precizie, pe care nu poate s-o explice doar siguranţa acumulată pe urma unei experienţe îndelungi. E necesară şi explicaţia geniului, căci dacă noţiunea poate fi cumva asociată cu arta spectacolului de divertisment, Venera aceasta neagră o merită cu îndreptăţire.

Am ascultat-o o noapte întreagă, la Braşov, după apariţia ei pe scena festivalului „Cerbul de aur", depănînd amintiri din cariera sa sclipitoare, evocînd cu haz înduioşat nasul lui *Monsieur Tanase,* calviţia lui *maître Dendrino,* mesele lucullice de la Capşa, Bucureştiul anilor '20, cînd apăruse — proaspătă glorie a Parisului interbelic — pe scena „Cărăbuşului". Şi am admirat-o în ipostaza de analistă necruţătoare a artei dezagregate de căutarea unor efecte artificiale, a omului suprasaturat de senzaţii diverse, care nu mai ştie nici el ce vrea.

— *Ecoutez,* toţi autorii, regizorii, producătorii care caută cu lumînarea noul, fiindcă noul trebuie căutat fără a obosi vreodată, uită un singur lucru, şi anume că în teatru nimic nu e mai nou ca rîsul pe care-l stîrneşti cu ghiduşiile tale, ca emoţia pe care o trezeşti cu darul tău de a rosti un vers sau de a cînta o melodie. Inima, inima este secretul artei !

O mare inimă freamătă în artista aceasta de culoare. Artistă şi om întreg : în 1939, „locotenentul" Josephine Baker a făcut parte din unităţile combatante ale aviaţiei franceze şi i s-a prins

Scanned with CamScanner

pe piept, la sfîrșitul războiului, crucea de cavaler al Legiunii de onoare. A fost, după încetarea ostilităților, una din cele mai însuflețite animatoare ale ligii care luptă împotriva discriminării rasiale.

Cu înzestrările sale multiple, cu vocea vibrantă și pătrunzătoare, cu otrava voluptuoasă a senzualității în mădulare, Josephine a recucerit, la vîrsta bunicelor, publicul sălii Olympia, fiind o culme a spectacolului de music-hall, datorită stilului ei de o simplitate plină de încîntare, ducînd cu gîndul la miracolele naturii care nu au vîrstă și nici apartenență națională, fiind ale tuturor și ale nimănui.

În cîntecele artistei, răsărită dintre mărgeanuri și de sub palmierii continentului negru, răsună ecourile periferiilor pariziene și lamentul saxofonului exotic. În condițiile atît de fragile și contradictorii ale artei showului, legănarea muzicală a ritmului din dansurile minunatei negrese, suavitățile și moliciunile înviorate mereu de îndrăcitul charleston — pe care ea l-a impus Europei asociindu-l definitiv de numele său — converg toate spre delectare și emoționare.

IN Josephine Baker respiră sufletul ritmului. Ascultînd-o și văzînd-o, te dărui fără împotrivire marelui astru al unui gen, care, dacă a cunoscut perioade de eclipsă, nu se va stinge curînd : music-hallul ! *(Brașov, 1970)*

UN ȘANSONETIST CELEBRU

TRENET s-a născut într-o zodie norocoasă : n-avea nici douăzeci de ani cînd gloria i-a surîs la Casino de Paris, unde a fost prezentat publicului, în calitate de compozitor, de către Maurice Chevalier. La doi ani după acest fericit debut a obținut premiul Discului, de astă dată ca interpret al propriilor melodii.

Șansonetist cu o sensibilitate constînd din ingenuități de poet rustic, Charles Trenet posedă mai multe coarde ; alături de gingășia din *La Route enchantée*, de nostalgia din *Narbonne, mon amie*, renghiul strengăresc din *Fleur Bleue* și zîmbetul complice din *Maman ne vend pas la maison*. Cîntecele sale și felul cum le cîntă,

Scanned with CamScanner

cu puțină voce, dar cu multă simțire, corespund — după afirmația dicționarelor muzicale franceze — aspirațiilor populare ale unei epoci în care muncitorimea orașelor a descoperit natura, litoralul mării, umbra pădurilor, viața la țară, iar tineretul a aflat într-însul un confident, glasul care îi exprima concepțiile, năzuințele, emoțiile.

Artist cu variate mijloace de expresie, Trenet își scrie singur muzica și versurile, găsindu-le de fiecare dată tonul ce li se potrivește în interpretare. Întîlnim în cele peste cinci sute de șansonete cîte a compus, cînd prospețimea de simțire a copilăriei, cînd efecte de ritmică și ton popular, cînd inflexiunile senzuale ale truverilor, cînd înclinarea spre spovedanie a adolescenței. Fără complicații inutile sau retorică, cursiv și cu înfloriri delicioase de imagini, în care se răsfață grația naivă a lui Rousseau-Vameșul și pitorescul peisajelor lui Watteau.

Datorită lor s-a situat Charles Trenèt în prima linie a șansonetiștilor francezi, socotit un fel de ultim mare romantic al genului, fără ca stilul creat de el și marea sa popularitate să fi fost o clipă măcar afectate de celebritățile alături de care a evoluat pe marile și micile scene pariziene, ca și în turneele întreprinse în cinci continente.

Nu i-a știrbit succesul nici cel puțin simpatia sa pentru suprealiști, fiindcă orice formulă a adoptat, a avut mereu intuiția artei sale, a posibilităților și a limitelor ei firești.

L-AM admirat, la Brașov, după apariția sa pe scena festivalului, povestind scăpărător, între suav și frivol, între duios și satiric, inimitabil în asociațiile de imagini și vocabular, evocînd Parisul cu boatele și cîntăreții lui împrejurul mesei de restaurant unde ne adunasem și unde topea visul și realitatea într-o singură amăgire a evocării, emoționînd și provocînd hazul, cu o simplitate la fel de firească precum cîntase la lumina rampei și în zumzetul camerelor de televiziune.

S-a filtrat prin arta de șansonetist a lui Trenet sensibilitatea vechilor cîntăreți ambulanți de pe străzile Parisului de altădată, tonul, atmosfera, subiectele lor. Le-a adăugat, ceea ce face din el un interpret celebru : elevațiile de artă ale poetului și muzicianului care își dezvăluie în cîntec neliniștile personale și spaima de necunoscut. *(Brașov, 1970)*

Scanned with CamScanner

DAVID BRUBECK LA BUCUREȘTI

„Brubeck este perfecțiunea însăși"
Miles Davis

DINTRE muzicienii albi ai Americii care au contribuit mai evident la definitivarea stilului *cool* în jazz și la difuzarea lui în masă cel mai interesant sau, în orice caz, cel mai cunoscut este pianistul David Brubeck. Despre acest discipol al lui Darius Milhaud și Arnold Schönberg am scris de altfel cîteva pagini în cartea mea despre jazz *. Spuneam acolo că Brubeck a știut să se folosească — fără a-și trăda temperamentul, caracterul și concepțiile proprii — de sugestiile și formulele lui Lennie Tristano și Miles Davis.

L-am ascultat la București, în 1970, în două concerte care au trezit în ascultători impresii contradictorii. Amatorii de jazz preferă înregistrările pe disc ale Cvartetului său, cu Paul Desmond la saxofon. Înregistrările acestea s-au vîndut și se mai vînd încă peste ocean în milioane de exemplare. După Louis Armstrong și Benny Goodman, Brubeck este de altfel singurul jazzman american căruia săptămînalul ilustrat *Time* din New York i-a consacrat o copertă întreagă, ceea ce denotă fără greș marea sa popularitate.

Popularitatea aceasta se datorează faptului că David Brubeck a reformat, dincolo de avangardismul de toate nuanțele, concepțiie lui Tristano. Le-a conferit o mai mare vitalitate, impulsuri ritmice de swing și un larg teren pentru improvizație, în care sînt intercalate fragmente din piesele celebre ale repertoriului simfonic — „citatele" mult combătute de o anumită critică —, creînd asociații surprinzătoare între diferitele stiluri ale jazzului, anterioare modernismului, și muzica clasică.

Firește, arta lui Brubeck n-a plăcut tuturor. Coolsterii de pe coasta de vest a Americii sînt socotiți de jazzologul european Lucien Malson muzicieni lucizi și inteligenți, lipsiți însă de vitalitate datorită atitudinii lor intelectualiste față de muzică. Arta lor ar fi cică „de seră", lipsită de antrenul și pasiunea jazzului tradițional, încît impune auditorilor un „regim dietetic" ! Lucien Malson este singurul critic, fiindcă Miles Davis, care aparține taberei admiratorilor lui Brubeck, pretinde că el „habar nu are de swing", adică tocmai de ceea ce este mai caracteristic, mai esențial în muzica de jazz : pulsația ritmului.

---

* George Sbârcea, *Jazzul, o poveste cu negri*. Editura muzicală, 1974.

Scanned with CamScanner

În schimb, Charlie Parker este de părere că Brubeck ar fi „însăși perfecțiunea", iar saxofonistul Paul Desmond afirmă despre el că atunci cînd se află în apele lui „este deosebit de emoționant". În improvizațiile sale de o desăvîrșită libertate coexistă toate elementele esențiale ale jazzului, cărora li se adaugă armoniile complexe ale lui Milhaud și Bartók, arhitectura perfectă, ba chiar solemnitatea lui Bach, din cînd în cînd pînă și lirismul romantic al lui Rahmaninov.

Oricum, stilul lui Brubeck, puțin cam amar și nu lipsit de intelectualism, fără să excludă însă nuanțele de autentică sensibilitate, este unul din cele mai bune lucruri create de jazzul modern.

BRUBECK, secondat de Earl Hines, Gerry Mulligan și Lionel Hampton, a oferit și o audiție „de casă" la reședința de pe strada Polonă a ambasadorului Statelor Unite. Cvartetul acesta alcătuit din jazzmeni iluștri a radiat tot timpul, dincolo de unitatea de grup a formației, simțul solidarității lor spirituale. Din convorbirea pe care am avut-o după audiție, am desprins și nevoia apărării poziției lor estetice.

— Numai bigoții pretind că jazzul nu trebuie și nu poate fi înnoit — este de părere Brubeck. Cei ce admiră exclusiv jazzul arhaic uită că alături de Bach și Beethoven există și Brahms și Bruckner, ca să nu mai vorbim de Schönberg, Berg și Webern. După ce jazzul s-a ivit în vechiul New Orleans, a apărut prin anii '30 o eră a swingului, continuare a jazzului arhaic. Cu toate acestea, Stan Kenton e osîndit de mulți ca fiind prea „progresist", deși el n-a făcut decît să promoveze cu și mai mult elan swingul clasicizat de decenii. Cum perfecțiunea tehnicii sale e evidentă, a fost etichetat prea „cerebral". Să vă spună Gerry (Mulligan se mulțumește să clatine a încuviințare din cap), că în timp ce făcea aranjamente pentru orchestra lui Kenton, acesta îi cerea mereu să pună „mai multă inimă" în formația sa pe care o transformase într-un fel de singur instrument cu timbruri multiple.

Am înțeles din cele spuse de David Brubeck că „progresul" său și al formației sale constă, de fapt, din refuzul cultivării unui sentimentalism popular și a unei reflectări prea directe a emoțiilor, ca și din scuturarea de anumite platitudini melodico-armonice.

DAVID BRUBECK este un artist care promovează, cu talent, onestitate și aplicație, o artă vie, plină de însușiri revelatoare pentru gîndirea muzicală modernă. *(București, 1970)*

Scanned with CamScanner

PRIETENUL LUI PUCCINI

ION Hartulari-Darclée n-a fost doar fiul unei celebre cîntărețe, prima Toscă a lui Puccini, prima Iris a lui Mascagni și prima Wally a lui Catalani. A fost compozitor el însuși, eponimul împrumutîndu-l de la mama sa cu care avea să se mîndrească pînă la sfîrșitul vieții. Cocó, în schimb, este porecla pe care i-au dat-o prietenii din tinerețe. Mai avea pe un perete pozele lui Puccini cu dedicațiile: *„Lui Cocó, talentatului meu prieten"* și *„Iubitului meu Cocó, muzicianului de rasă"*. Știa o mulțime de amănunte despre muzicienii italieni, din care am folosit o parte în două monografii publicate între anii 1960 și 1970 *. Își amintea de ei cu vervă, evocîndu-le înfățișarea, cuvintele, opiniile despre artă și viață. Avea talentul unui portretist pamfletar, care desfășura într-o sugestie imagistă o întreagă epocă proaspătă încă în memoria sa uimitoare.

Gloria compozitorului Ion Hartulari-Darclée a fost prea friabilă și prea legată de o scurtă modă trecătoare spre a putea să dureze. Operetele sale *Amorul mascat, Amazoana, Zig-zag* și *Margery,* sau opera comică *Capriciul antic* — prezentată la Milano —, au marcat veritabile triumfuri în urmă cu patruzeci și cinci de ani, fiecare din ele fiind cîte un mic giuvaer al genului. Proaspete în modernitatea lor la data cînd au fost compuse, de o rară invenție melodică, au fost date uitării îndeosebi din pricina libretelor care puneau în mișcare o lume artificială, de umbre prea inconsistente. Iar Ion Hartulari-Darclée era un boier moldovean, nedeprins cu lupta crudă din lumea artei, spre a se putea bate cu arme eficiente pentru supraviețuirea sau cel puțin pentru prelungirea vieții creației sale. Se simțea bine între umbrele trecutului său plin de ovații și aplauze pe vremea cînd mai era socotit de criticii milanezi *il Lehar italiano,* așa cum îl menționează pînă azi enciclopediile muzicale.

Acest Lehár „italian" a fost, de fapt, un compozitor român. Studiase cu Gédalge, Leroux și Charles Maria Widor la Paris și se bucura de un bun renume în țara muzicii, unde putea să-și continue cariera, dar s-a întors acasă în plină maturitate creatoare, ca să activeze ca dirijor al Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii timp de un sfert de veac, să contribuie cu experiența sa la înjghebarea și instruirea unei orchestre de studio și să compună — cu o deplină cunoaștere a ansamblului instrumental, din care se pricepea să

* George Sbârcea, *Giacomo Puccini. Viața și opera.* Editura muzicală, 1958.

Scanned with CamScanner

obțină efecte minunate — poemele simfonice *Vîrful cu dor*, *Tablouri de Grigorescu*, *Visul lui Bălcescu* și *În lunca Siretului*. Sînt inspirate toate de dragostea sa pentru țară și reînvie peisaje, cortegii fantomale de oameni care au trăit cîndva și a căror amintire l-a urmărit din copilărie. S-au ivit dintr-o mare noblețe a simțirii, au teme logic dezvoltate și sînt învăluite într-o atmosferă nostalgică.

M-A legat o prietenie strînsă de Ion Hartulari-Darclée, încît știu ce mult a ținut el la poemele sale simfonice. Ele îi confirmau înzestrările de simfonist, de abil și inteligent orchestrator, dar îndeosebi calitatea de compozitor român. De o mare abundență în amănunte sugestive, aceste lucrări n-au scăpat totuși de amintirile italiene ale lui „Cocó", răsfățatul autor de operete și prieten intim al atîtor mari și mai puțin mari muzicieni, cîntăreți, dirijori, artiști instrumentiști care alcătuiau fauna boemă a Galleriei milaneze. La mesele al căror meniu îl compunea el însuși, cu o fină fantezie de gourmé, și le-a prezidat cu o jovialitate neschimbată pînă în ajunul morții, el retrăia liric episoadele povestite, oamenii de care își aducea aminte, risipindu-se într-o anecdotică savuroasă și în narațiuni cu suflu umoristic.

Ca la toți sentimentalii, rîsul se isprăvea la el de multe ori în lacrimi, și invers. Memoria sa reconstitutivă era uluitoare. De la el am aflat episodul povestit în monografia despre Hariclea Darclée cu *Tosca:* a înviat într-o singură seară un cortegiu întreg de personaje istorice ale teatrului de operă italian.

Cînd căldurile toride se abăteau peste București, mă întîmpina în sihăstria sa răcoroasă de la ultimul etaj al unui bloc de pe strada Schitu Măgureanu cu înghețate pregătite după rețetele proprii. Le învățase în tinerețe la Milano și Napoli, ca să le varieze după dispozițiile sale de moment. Avea un temperament de artist, manifestat din plin pînă și în mica sa gospodărie de burlac. Stăpînea în fiecare colț al ei un fel de dezordine planificată, tenta de pitoresc care-i șade așa de bine boemiei. Volubil, gata de rîs și glumă, devenea serios și temător doar cînd își aducea aminte de mama sa, care se stinsese discret, fără a face din suferința ei un spectacol patetic. În acele momente era predispus la confesie și reușea să-și judece fără vreo părtinire muzica sa, despre care în perioadele mai puțin lucide avea o opinie exagerat de optimistă.

Dar oare nu oricare creator înclină spre asemenea exagerări în legătură cu propria creație ? Cu toate sugestiile risipite în lucrările sale, Ion Hartulari-Darclée n-a fost un compozitor de primă im-

Scanned with CamScanner

portanță nici în Italia, care îl adoptase în tinerețe, și nici în patria sa. A fost însă un excelent tehnician, orchestrator valoros și artist cu o mie și una de cunoștințe legate de profesiunea sa, ca și de trecutul ei din primele două-trei decenii ale secolului.

AM încercat mereu să deștept interesul lui Ion Hartulari-Darclée pentru un volum de memorii, pe care Editura muzicală se și pregătea să-l anunțe. Ar fi putut să valorifice în el o comoară de date, portrete, momente, o întreagă epocă a muzicii italiene, scoțînd în relief oameni și moravuri, participarea efectivă a artiștilor cu care colaborase sau de care fusese apropiat la succesul unor premiere devenite pagini ale istoriei muzicii contemporane. Originalitatea, prin care nu excela în creație, ar fi fost pusă în evidență cu tot prestigiul într-o astfel de scriere.

Dar Ion Hartulari-Darclée n-a avut nici stăruința și nici voința mamei sale celebre. S-a mulțumit să împrăștie din jilțul său de lîngă pianina aflată la îndemînă rezonanțele iscate într-însul de valul aducerilor aminte, scăpărînd împrejur scîntei învăluite într-o retorică meridională.

S-a stins, zăcînd în pat, în timp ce-și povestea fără să ostenească amintirile. *(București, 1970)*

COCTEAU ȘI MUZICA

„...Scopul nostru era de a face mereu altceva decît ceea ce făceau toți ceilalți, de a abandona vechiul de dragul noului și noul de dragul vechiului, restaurînd anumite valori franceze după meritul ce li se cuvenea".

Jean Cocteau

CINE s-a mînjit odată cu cerneală de tipar, nu se mai spală de ea, spunea Jean Cocteau într-una din conferințele sale cu tonalitate de confesiune, pe care am audiat-o la Paris, în ajunul ultimului război mondial. Cei ce l-au ascultat pe Bach nu pot uita că Universul cîntă, afirma el în numele celor șase muzicieni francezi, *Les Six*, în care se socotea și pe sine fără a fi muzician. Dar, oare, e nevoie să cunoști limbajul muzicii spre a deține un rol în evoluția artei sunetelor ?

Scanned with CamScanner

Cazul Cocteau propune un răspuns negativ la întrebare. Poet, romancier, dramaturg, regizor, pictor și sculptor, dragostea de muzică l-a însoțit toată viața. Avea un auz interior din cale-afară de acut, cu ajutorul căruia a descoperit și a recepționat tot ce era esențial în orientările muzicii franceze din prima jumătate a secolului. Îi plăcea să vorbească despre compozitori și lucrările lor, niciodată însă în maniera *vieux-genre;* între 1917 și 1962, ironia, critica, paradoxele au curs fără încetare din gura și condeiul lui. Deși manifesta față de muzică o afecțiune violentă, proprie dilettanților, era în el profunzime, sensibilitate, vigoare.

Sensibilitatea l-a ținut departe pe Cocteau de familia „marilor șarlatani" — cum le spunea Paul Valéry literaților de tipul lui Barrés, Maurras, D'Annunzio sau Rostand. Disprețuind erudiția academică într-un domeniu unde oricît ar fi ea de perfectă nu asigură, în lipsa altor înzestrări artistice și morale, decît cel mult corectitudinea scriiturii, Cocteau a iubit muzica cu ardoare.

Strîmbîndu-și buzele subțiri într-o grimasă autoironică, odată ce se temea să nu devină sentimental — lucru ce-i repugna —, i-a destăinuit lui Erik Satie :

— Muzica este patria mea interioară !

ERA la Arcueil, în toiul primului război, *„sub un cer brumat de stele și obuze"*, cum și-a adus aminte prodigiosul autor al *Copiilor teribili,* pe vremea cînd mulți mai credeau despre Satie că, datorită ireverențelor sale față de muzica academică, vor arde sub cotlonul lui de pe celălalt tărîm stive întregi de lemne. Cam același lucru îl credea, la rîndul său, Cocteau despre Debussy și Ravel, produse tipice — în concepția sa — ale romantismului și wagnerismului.

Ostilitatea aceasta față de romantism, față de simțire, a dat naștere ideii de a crea grupul celor șase. Lozinca lui era *„Să scăpăm de Germania !"* Ea denunța cu precizie curentele „nocive" evoluției artei în spațiul francez.

Cocteau, poetul, s-a dovedit, prin inițiativa sa, mai *muzician* decît muzicienii înmănuncheați în gruparea alcătuită de el din Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc și Germaine Tailleferre.

Nimic nu-i lega pe artiștii aceștia atît de diferiți ca temperament și gust, încît pînă și prietenia dintre ei părea un capriciu al întîmplării, nicidecum o solidaritate de cenaclu cu garanții de durată. Nu-i lega, de fapt, nimic, dacă n-ar fi fost Cocteau care iubea muzica și-i îndrăgise pe muzicieni.

Scanned with CamScanner

— Ne iubea cu atîta îndărătnicie, încît nu ne lăsa o clipă de răgaz — a evocat Poulenc modul cum gruparea era tutelată și stimulată fără încetare de poet. Pe compozitori îi îndemna s-aleagă orice cale doresc, cu condiția ca ea să se opună romantismului și simțirii debordante, fie chiar calea ce duce la *„maidanul muzicii de șantan"*. Orice, așadar, spre a putea scăpa de *„cețurile nordice"*, de *„brumele sentimentale"*, de rafinamentele sonore debussyene, de pitorescul exotic al lui Ravel.

Probabil că refuzul acesta al oricărei ispite romantice a făcut din Cocteau un dîrz apărător și al muzicii de jazz, căreia i-a sesizat efectul stenic asupra omului modern, fără să-i sesizeze totuși tenta romantică de care se ferea cu atîta înverșunare. A lansat și a susținut cuplul pianiștilor de jazz Wiener și Doucet, de dragul cărora a dat cîteva acerbe bătălii polemice. Nici una n-a fost însă mai vehementă ca mozaicul pamfletar *Le Coq et l'Arlechin*. „Cocoșul" era, se-nțelege, spiritul imortal al Galiei, în timp ce „paiața" îi prefigura pe intrușii care asaltau cu tonuri străine tradițiile muzicii franceze.

Xenofobie artistică ? Mai curînd tentativa de regăsire a simplității și grației lui Lulli și Rameau, a însuflețirii lui Méhul și Gossec, a grandoarei galice a lui Berlioz : *„...o scurtă înapoiere în Eleusys salvează arta de prostituție !"*

E CU neputință să-l uiți pe Jean Cocteau vorbind despre muzică, pe care o inspira și o comenta. Era — folosind un joc de cuvinte pe cît de sugestiv, pe atît de intraductibil — *sorcier* și *sourcier*, vrăjitor și inspirator de valuri de muzică franceză. Scandaloasa — pe vremea aceea — *Les Mariés de la Tour Eiffel* a lui Satie, s-a născut la incitația lui, așa cum *Les Facheux*, îndrăzneața muzică de balet compusă de Auric pentru Djaghilev, s-a ivit la încurajarea aceluiași. *Oedipus Rex* de Stravinski se datorează în întregime lui Cocteau : întîlnindu-l pe compozitorul rus în vagonul de dormit al unui expres continental, s-a împăcat repede cu el, după ce îl combătuse ani în șir ca pe unul din „arlechinii" cei mai periculoși. În goana trenului albastru, poetul — care trecuse între timp printr-o mulțime de metamorfoze — i-a vorbit autorului cîndva odioasei pentru el *Sacré du Printemps* despre concepția fatalității la antici, *ananké*-ul întruchipat în cel mai tragic dintre eroii tragediei grecești.

Lucrurile s-au petrecut aproape concomitent cu alegerea de către George Enescu a aceluiași subiect. Atîta doar că, în timp ce muzicianul român a izbutit să-i împrumute eroului său o atitudine

Scanned with CamScanner

de umanism activ, respingerea oarbei supuneri a individului la imixtiunile ursitei, Cocteau, intuind imobilismul artei și al mentalității contemplative stravinskiene din acea fază, scrie un poem *„de piatră și fosile, incarnare* — după Goléa — *a fantomelor fără ochi în orbite, reprezentînd fatalitatea"*.

Speriat de îndrăznelile aride ale concretismului și de elucubrațiile acustice ale electronismului, Cocteau l-a cîștigat pentru proiectele sale de creație pe Auric, care a compus muzica la filmele *Le Sang du Poète, L'Éternel retour, La Belle et la Bête.* Această muzică, oricît ar fi ea de melodioasă și accesibilă, produce extazul — pretindea Cocteau —, așa cum îl produceau odinioară cîntecele religioase dedicate Marianei de Isus din Quito, pentru că *„muzica adevărată este în afară de cultură, cel puțin ca fenomen acustic și psihic, întocmai ca visul sau ca manifestările legilor naturale"*. Ea este permanenta nostalgie după altitudine a sufletului omenesc, o aluzie neîntreruptă la infinitele posibilități de evoluție ale umanității.

Sentimental refulat — descifrînd în muzica de Bach nu doar simetriile geometrice ale constructivismului, ci și adînca umanitate a unui geniu, găsind în melodia simplă a lui Auric o permanentă sursă de împrospătare a inspirației sale poetice —, Cocteau l-a determinat pe Honegger să compună, după poemul său *Antigone,* una din lucrările lui cele mai importante. Dacă, așa cum pretindea Gide, clasicismul este pudoare și modestie, modernismul era după Cocteau *„impertinența de a reexamina, fără nici un respect, valorile acceptate în unanimitate"*.

În ajunul ultimului război, un ziar francez a încercat să stabilească printr-o anchetă internațională care sînt cele mai semnificative eseuri pe tema diagnozei puse crizei morale a secolului. Mi se pare că în final au fost alese *Regards sur le Monde actuel* de Paul Valéry, *Die geistige Situation der Zeit* a lui Jaspers și *Progress and Catastrophe* de Stanley Casson. Poetul susținu însă că toate laolaltă nu dezvăluie nici cel puțin o zecime din cît poate să destăinuiască o piesă muzicală de Honegger, Milhaud sau Poulenc.

Era, firește, o exagerare ; exagerarea artistului francez îndrăgostit de creația compozitorilor naționali.

JEAN Cocteau, spirit viu și deschis, pătrunzînd datorită curiozității și neastîmpărului firii sale în structura mai adîncă a muzicii, și-a afirmat însușirile de observație și aspirațiile spre obiectivitate

Scanned with CamScanner

prin reconcilierea sa cu tot sau cu aproape tot ce combătuse. A urmat după împăcarea sa cu Stravinski, cu puțin înainte de moarte, marea conciliere cu muzica lui Debussy. La centenarul nașterii compozitorului francez, poetul a acceptat — ca artist plastic — să picteze decorurile pentru *Pelléas*. Combinație simplă de alb și negru, trasată în linii invoalte, scenografia — plină de o gingășie vetustă — a sugerat regizorului bogate efecte de ceață, care adie peste scenă *„ca o boare a eternității"*.

Este chiar ceața „romantică" ce-l umpluse pe Cocteau, în anii tinereții, de frigurile oroarei.

Jean Cocteau, care n-a suferit de prea multă statornicie sau consecvență în crezurile sale artistice, a fost nemaipomenit de statornic în dragostea sa pentru muzica franceză. După cea dintîi alarmă dată de inima-i sleită, el a ascultat zilnic — *„ca pe un balsam mirific"*, după propria-i mărturisire — *Passacaglia în do minor* de Johann Sebastian Bach, pe care o folosise ca ilustrație muzicală într-una din piesele sale mai vechi. Ideile lui despre muzică, scînteietoare în pofida aspectului lor de paradox, s-au pierdut în cea mai mare parte în conversații și polemici vagabonde. Cele păstrate în volumul *Le Coq et l'Arlechin* sînt confesiunile unui poet-muzician, context firesc al creației sale literare. *(Paris, 1971)*

RĂMAS BUN DE LA MIHAIL JORA

JORA, „meșterul", cum îi spuneau discipolii și cum îi plăcea lui însuși să fie chemat, fiindcă el, care era un gentilom impecabil în tot ce gîndea și săvîrșea, socotea apelativul „domnule", ca și pe acela de „maestre" prea convenționale, prea distante pentru dragostea ce-o dăruia oamenilor, mi-a prilejuit în 1965 un șir de convorbiri. De-a lungul lor s-au înfiripat cele peste două sute de pagini ale cărții pe care am scris-o despre viața și opera lui *. Deși cartea poartă semnătura mea, ea aparține în mare măsură lui Jora, odată ce el m-a îndrumat, cu o răbdare nemărginită și cu un fel de iro-

* George Sbârcea, *Mihail Jora. Biografia unui compozitor român din secolul* XX, Editura muzicală, București, 1966.

Scanned with CamScanner

nică detașare de propria-i biografie, prin labirintul deceniilor, către izvoarele conștiinței unei mari personalități artistice.

Cu toate că am cunoscut de timpuriu muzica lui Mihail Jora și am urmărit verva pamfletelor sale din ziarul „Timpul", unde îi denunța pe filistinii noștri din trecut izolați în „mica lor colivie" teribil de grotescă, ceea ce m-a cucerit a fost personalitatea muzicianului, a omului de cultură, a intelectualului luptător, îmbinînd într-o sinteză rară calități armonios dezvoltate în vederea unei generoase comunicări cu semenii.

PE CÎT e de greu să definești elementele ce alcătuiesc o „personalitate", pe atît de ușoară e perceperea farmecului personalităților singulare, care se afirmă și se impun unei întregi epoci. Mihail Jora s-a născut într-o lume în plină prefacere, s-a integrat desăvîrșit în transformările prin care societatea noastră a trecut, rămînînd mereu în fruntea generației sale, artist și luptător pentru aducerea poporului și a culturii sale la unison cu idealurile nobile ale omenirii contemporane.

În timp ce stăteam de vorbă în camera sa de lucru, cu pian, cărți și tablouri din casa de pe strada Silvestru 16, îi urmăream ochii vii și calzi care contraziceau permanent asprimea vorbei, ascuțișul ironiei, seaca enumerare a datelor. Stăruia într-însul o nemărginită duioșie și gingășie, odată cu efortul de a-și masca clocotul sentimentelor după un vocabular exact și economicos, dar mereu savuros prin coloritul lui moldovenesc.

Modern, în sensul în care *modo hodierno* înseamnă prezența continuă a creatorului în pulsația vieții, în marile și măruntele ei probleme, în măsura în care atribuia un rol primordial artei în existența omenirii, Jora era de fapt un romantic, un sentimental în înțelesul complex al cuvîntului. Baletele sale — de la *La Piață* la *Hanul Dulcineea,* rămas inedit — au subiecte romantice, oricît ar fi de actuală tratarea lor muzicală, totdeauna românească, iar harul de a sugera o ambianță și de a zugrăvi un caracter prin sunete aparține de asemenea artistului romantic. Îmi vorbea despre Iași, despre Paul Ciuntu și George Enescu, despre Leipzig și Paris, unde își completase pregătirea profesională, despre oamenii pe care-i iubise sau îi urîse cu statornicie, dar și cu eleganța cavalerului de modă veche, care nu uită bon-tonul nici în cele mai acerbe încleștări cu adversarul. Se închegau din evocările sale portrete, imagini, secvențe, în maniera pictorilor romantici iubind realitatea doar în contextul propriilor sentimente.

Scanned with CamScanner

Unele din aceste imagini au fost transcrise în cartea mea pe care Meșterul a încuviințat-o nu fiindcă ar fi aprobat-o în întregime, ci fiindcă a prețuit bunele intenții și munca autorului ei.

ÎN tăcuta penumbră a bibliotecii, cu pianul lîngă fereastră, Mihail Jora mi-a făcut de multe ori impresia unui condottiere rătăcit în acest veac, care crede cu tărie neclintită în codul nescris al onoarei, în cavalerismul fără reproș, în forța de neînfrînt a verbului, în rosturile atotputernice ale muzicii.

Se pricepea să combată cu violență oameni și idei deopotrivă, să se lupte cu adversarii adevărului și frumosului, fiindcă iubea lupta și dorea să fie mereu — cu prețul oricăror consecințe — în tabăra dreptății. Nu menaja pe nimeni, fiindcă întîi de toate nu se menaja pe sine însuși. Am avut mereu de furcă cu el, deoarece avea impresia că în cartea pe care o pregătesc despre el e „prea lăudat", „prea idealizat". Am șters mai mult decît am lăsat, pînă cînd manuscrisul s-a definitivat și a obținut primul și cel mai dificil „bun de tipar" din cîte au fost obținute de la dînsul de vreun critic sau muzicolog.

Dar lupta aceasta nu m-a descurajat și nici nu m-a sleit. Dimpotrivă, dacă n-aș fi știut dinainte, aș fi învățat în decursul ei ce înseamnă răspunderea fiecărui cuvînt încredințat tiparului, ce înseamnă exigența față de creație, fie ea oricît de modestă, ce înseamnă arta adevăratei comunicări cu oamenii.

A fost o lecție unică, lecția pe care Mihail Jora a împărtășit-o de altfel tuturor celor ajunși în apropierea lui, în acea comuniune socratică pe care pedagogul atîtor compozitori români a prilejuit-o, cu o rară generozitate, urmărind să facă din viața celorlalți ca și din viața proprie, un tot desăvîrșit. N-a urmărit niciodată să creeze sisteme sau să elaboreze teorii, nici n-a încercat să-și etaleze tehnica componistică, ci s-a mulțumit să scrie muzică pentru oameni — pentru oamenii care simt, gîndesc și suferă.

PENTRU ameliorarea suferinței semenilor săi, Mihail Jora a socotit că e dator să facă din muzica sa o consolare și o mîngîiere. N-am vorbit despre asta cu prilejul confesiunilor ivite în timpul scrierii cărții, dar consolarea și mîngîierea stăruie în cele mai bune pagini ale creației sale, în care ironia și violențele unui temperament tumultuos n-au fost decît tentative de mascare a unei inimi prea darnice și prea sensibile pentru capacitatea de recepție a auditorului neprevenit. *(București, 1971)*

Scanned with CamScanner

IONEL PERLEA ŞI BUCURIA REVEDERII

REÎNTÎLNINDU-L în 1971, la Bucureşti, i-am strîns lui Ionel Perlea mîna, mîna cu care dirijează. Stînga, singura pe care o foloseşte, deoarece dreapta, ca o aripă rănită, i-a fost imobilizată de un accident vascular. I-am citit în ochi bucuria de a fi din nou acasă, l-am ascultat vorbind însufleţit de Ograda, satul său natal din Bărăgan, i-am surprins în priviri lăcomia cu care îngurgita aspectul schimbat al străzilor şi bulevardelor bucureştene alunecînd pe la geamul maşinii.

Timp de peste un sfert de secol Ionel Perlea a fost o prezenţă prestigioasă a muzicii româneşti peste hotare. În tot acest interval, el a rămas artistul român ancorat cu toată fiinţa în patria sa de origine, în cîntecele şi tradiţiile ei. Această legătură firească a fost temelia morală a întregii sale activităţi prin străini.

ERAM încă elev cînd l-am văzut pentru întîia oară la pupitrul Operei Române din Cluj. Greşesc însă dacă spun că l-am *văzut* dirijînd, odată ce l-am auzit doar, fiindcă Ionel Perlea nu aparţine categoriei şefilor de orchestră care se *văd*. El face parte dintre acei puţini privilegiaţi maeştri ai baghetei care, la pupitru, dispar aproape, spre a se identifica desăvîrşit cu muzica interpretată. Se pare că tonurile din cele peste şapte sute de lucrări, cîte îi alcătuiesc repertoriul dirijoral, au fost mereu pentru el obiect de nemărginită mirare. Mirarea stîrnită de necunoscut în sufletul omului de artă. Spre a putea penetra în acest necunoscut al muzicii a fost nevoie de maxima dezvoltare a tuturor facultăţilor sale de percepţie, indispensabile îndeletnicirilor artistice.

Pentru Ionel Perlea muzica este un vast şi inepuizabil subiect de cercetare. De asta, concertele şi spectacolele lirice pe care le-a dirijat în mari centre de cultură, înregistrările pe disc cu *Simfonia I* şi *Rapsodiile* de Enescu, *Simfonia fantastică* de Berlioz, simfonia *Din lumea nouă* de Dvořak, operele lui Donizetti, Verdi şi Puccini au încîntat prin elanul şi acurateţea lor.

PERLEA a dirijat la Ateneul Român două concerte cu orchestra simfonică a Filarmonicii „George Enescu". Publicul l-a urmărit adînc mişcat de reîntîlnirea cu unul dintre dirijorii de elită ai zilelor noastre.

Programul a fost alcătuit din lucrări reprezentative ale creaţiei simfonice universale şi naţionale. Ne-a impresionat puterea

Scanned with CamScanner

de voință cu care artistul își domină facultățile fizice știrbite, compensînd incapacitatea de a dirija cu două mîini printr-o remarcabilă radiație a personalității sale încărcate de sugestii. El tălmăcește muzica pe înțelesul tuturor, ceea ce cîntă instrumentele din orchestră este oglinda clară a imaginilor iscate de partitură în spiritul dirijorului. Adăugînd impresionanta sa meditație asupra pieselor interpretate, muzicianul român imprimă orchestrei o vibrație ce se transmite fără greș publicului.

NU e greu să descoperi structura romantică a sensibilității lui Ionel Perlea. Artist pasionat, interpretările sale sînt precedate — cum aflu de la el — de o lungă pregătire minuțioasă, întemeiată pe o experiență dirijorală vastă și diversă. De aici plasticitatea temelor din simfonii, scoaterea la lumină a unor detalii neglijate de alți șefi de orchestră, așa cum am remarcat în concertele de la Ateneu cu *Simfonia I* de Brahms, cu poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, *Preludiul la „După amiaza unui faun"* de Debussy și *Rapsodia I* de Enescu.

Perlea a fost impresionat de prefacerile pe care le-a constatat în țara sa natală.

— Regăsesc o țară într-o permanentă transformare — mi-a spus.

Părea copleșit de freamătul și neastîmpărul din jur, captivat de vioiciunea oamenilor, de interesul manifestat pentru muzică. Îi urmăream ochii scăpărători în fața imobilizată de consecințele paraliziei. La o ediție anterioară a Festivalului și concursului internațional „George Enescu", aflasem de la dirijorul Antal Dorati că Perlea dirijează cu ochii — *„mai ales cu ochii"* ! De fapt, este atîta căldură și putere de sugestie în ochii aceștia, încît ceea ce nu mai e în stare să tălmăcească orchestra pe care o conduce, tălmăcesc cu desăvîrșire privirile lui.

MODESTÍA lui Ionel Perlea are o nuanță de înțelepciune rurală : înțelepciunea artistului de o adîncă omenie, a cărui sete de muncă, de activitate, de exprimare nu are limite, chiar dacă fizicul său fragil cedează treptat sub apăsarea uzurii timpului.

Pentru melomani, Ionel Perlea este o incomparabilă călăuză în tainele muzicii. În timp ce-i ascultam concertele de la Ateneu, îmi răsunau în auz cuvintele rostite de el la revederea pe aeroport :

— *Bucuria de a fi din nou printre ai tăi este una dintre cele mai mari bucurii ale omului ! (București, 1971)*

Scanned with CamScanner

NARGHITA

ARTISTA aceasta, fragilă ca firul de nalbă, a fermecat jumătate din glob. Pe drumurile Indiei și Egiptului, ale Greciei și Italiei, ale Franței, Angliei și Americii, ea a îmbălsămat cu adieri de stranie poezie cîntecele și dansurile sale coborîte parcă din istorie și legendă.

Narghita — fenomen unic în arta europeană — cîntă muzică indiană ! O cîntă în așa fel încît compozitorii de la Bombay, Calcutta și Delhi scriu melodii anume pentru ea. Un cineast indian a turnat recent un film de dragul ei, Indira Gandhi a invitat-o în țara sa ca să se lase vrăjită de gingășia romîncei înfășurate în giulgiuri de mătase, dar și ca să încerce a afla enigma acestui bizar fenomen, a acestei inexplicabile desăvîrșiri.

Se știe oare la noi că Narghita, o fată din provincie, a intrat la întîmplare, pe cînd era codană, într-un cinematograf de periferie, unde a fost captivată pentru totdeauna de întîmplările originale din *Vagabondul,* de exotica lume răsăriteană, de muzica filmului care a trezit în ea ritmuri și nostalgii stranii, devenind — printr-o voință dîrză și o muncă de durată — una dintre interpretele admirate ale cîntecului hindi și, în același timp, o însuflețită propagatoare a lui în cele două emisfere ?

Am în față un teanc de ziare din Turcia, Statele Unite ale Americii, Liban, Egipt, Italia, cu cronici și poze despre romînca Narghita, care dă glas, cu un talent uimitor, melopeelor Gangelui. Artista, care se bucură de un succes atît de mare pretutindeni, ține să se afle de toată lumea că vine din România și că se înapoiază în România, pe care o prezintă ca pe „o patrie a cîntecului". *(București, 1971)*

SURORILE KESSLER

ALICE ȘI Ellen Kessler sînt dansatoare. Ce caută așadar între muzicieni ? Întrebarea și-o pun doar cei care uită că spre a fi dansatoare de talia celor două surori gemene trebuie să fii mai întîi muzician, să ai cultura auzului dezvoltată, un simț al ritmului perfect, sensibilitate maximă pentru nuanțe. Adică tot ce face din ele

Scanned with CamScanner

un punct de atracție al divertismentului coregrafic-muzical înglobat în genericul de music-hall sau, mai recent, de *show*.

Le nimbează pe cele două surori cea mai nobilă îndeletnicire a artiștilor ; munca. Cei care le aplaudă nu le cred în stare de cîte șapte și opt ore de exerciții la zi. N-au renunțat niciodată la ele, încît și-au uluit colegii, impresarii, regizorii de film și televiziune prin sîrguința, seriozitatea, îndîrjirea lor.

— Arta e rigoare — au mărturisit surorile Kessler reporterilor doritori să afle detalii din viața lor. Le-au urmărit nu o dată prin sălile de repetiții ale teatrelor, ca și la schi, în bazinele unde înotau într-un cuplu suplu și ideal, mișcarea uneia părînd un reflex în oglindă, nicidecum repetarea ei aidoma de către cealaltă.

Am avut și eu privilegiul de a pătrunde în aprilie 1971, la München, în sala lor de repetiții. Le-am văzut multiplicate de patru, opt, șaisprezece ori în marile oglinzi ce acopereau pereții, prezentîndu-mi cele cîteva duzini de dansuri cu cîntece ale lor. Trebuia să stabilim împreună programul corespunzător spectacolului de la București. Tot privindu-le și minunîndu-mă, nu ca un impresar ci ca un spectator provincial venit să vadă poznele și măscările din marile orașe, am uitat cît de repede trece timpul. Iar cînd să-mi consult ceasul, se împliniseră trei ore de cînd cele două artiste cîntau, dansau, alergau să-și schimbe toaleta, își împrospătau machiajul la oglindă, fără o clipă de răgaz.

Mi-am cerut, jenat, iertare pentru lipsa mea de atenție, dar ele mi-au răspuns rîzînd și ciripind la unison :

— Nu vă necăjiți, ceea ce ați văzut nu este decît jumătate din antrenamentul nostru zilnic !

CÎTĂ muncă, ce efort, cîtă stăruință presupune sincronismul perfect în dans, în gest, în mimică, în cîntec, în piruetele la rampă ale surorilor Kessler ! Spre a realiza acest duo atît de solidar, figurile precise în grația lor infinită, Alice și Ellen se antrenează zilnic de pe cînd aveau cincisprezece ani. Numai astfel au reușit să transforme dansurile imaginate de obicei chiar de ele, mai rar sub îndrumarea vreunui coregraf, în cadențe fermecătoare, în unduiri mlădioase, în ritmuri precipitate. Disciplina lor, altoită pe o înzestrare identică, este explicația pe care o dau celor ce se interesează de secretul succesului lor de durată. Deunăzi, la Paris, au recunoscut cu sfieli feciorelnice că au șaizeci și opt de ani... împreună. Din nou, reporterii au insistat asupra tainei prospețimii, a noutății permanente, a farmecului showului lor.

Scanned with CamScanner

— Fără aparate de bord și fără pavilion — au declarat la unison Alice și Ellen —, nici navigatorii, nici artiștii nu ajung departe. Ne-am orientat după criteriul muncii de fiecare zi, iar muzica și dansul n-au fost pentru noi niciodată o *passe-temps,* ci însăși rațiunea noastră de a fi.

Mi se pare una din mărturisirile cele mai frumoase din cîte se pot face de către artiști. Ea revelă importanța pregătirii, a necurmatei înnoiri prin exercițiu, inventivitate, căutare, dorința sinceră de a comunica cu spectatorii. Nimic nu e lăsat în programul lor la voia întîmplării, nici un detaliu nu e neglijat. Dacă, în tot ce fac ne cucerește totuși sprinteneala și armonia dansului, frumusețea cîntecului, ritmurile trepindante sau unduioase, asta se datorează talentului gemenelor popularizate pe glob de showuri fără număr, emisiuni televizate, recitaluri și filme muzicale. Au supraviețuit modei trecătoare și, de aproape două decenii, ele plac peste tot și tuturor, căci principiul după care se orientează în permanență este bunul gust și cultivarea acelei mobilități armonioase care înviorează ochiul, dezmiardă urechea, încîntă spiritul.

SURORILE Kessler sînt printre cele mai originale artiste de music-hall, gen dificil, fiindcă presupune neîntrerupta înnoire a ideilor, a mijloacelor de exprimare, a repertoriului. De asta este fiecare program al lor rezultatul unei elaborări îndelungate, în care tentațiile de grație, muzică și dans au fost captate într-un ritual precis, în armonia cadențelor rezolvate geometric, spre marea încîntare a publicului. *(München, 1971)*

UN MARE CLOVN MUZICAL

A APĂRUT, într-o editură elvețiană, o carte despre Carl Adrian Wettach, care și-a trăit viața în arenele scăldate de razele soarelui artificial al reflectoarelor. În bătaia lor, Carl Adrian Wettach a purtat pseudonimul de Grock, fiind decenii la rînd regele clovnilor, împăratul rîsului și-al veseliei.

Am aflat din cartea asta că Grock a murit în vila sa de pe Coasta de Azur la o vîrstă înaintată, acum un deceniu. Amănunt fără prea mare importanță, firește, pentru cei ce știu că rîsul n-are moarte, iar arta nu îmbătrînește. Or, modestul și tăcutul Carl

Scanned with CamScanner

Adrian Wettach, a cărui faimă n-a depășit-o decît aceea a lui Charlie Chaplin, a fost înainte de toate artist. Un artist blînd și generos, care descreța frunțile pe tot globul. La Viena, într-o iarnă cumplită, extraordinara sa iscusință și giumbușlucurile sale hazoase mi-au pus și mie la încercare diafragma în hohotele de rîs irezistibil ale teatrului. Se pricepea să picure în cele mai ascunse cute de suflet, acolo unde se ascund bezna și negația, licoarea secretă a veseliei cu efecte stenice de durată, asemenea unei injecții a cărei substanță insolubilă te mănîncă sub piele zile în șir.

UN amănunt uitat cu desăvîrșire despre Grock, amănunt dintre cele mai importante despre acest clovn cîndva celebru. Anume că el a fost un desăvîrșit muzician, absolvent al Conservatorului din Viena ; cînta ca un mare virtuoz la pian, orgă, acordeon, vioară, violoncel, contrabas, flaut, clarinet și trombon, așadar la nouă instrumente. Le stăpînea cu atîta măiestrie încît izbutea să scoată din ele nu doar sunetele lor cunoscute, ci și intonații noi, nemaiauzite, de care avea nevoie în producția sa.

Într-unul din numerele programului său, el ataca un *presto* dintr-o sonată de Beethoven, interpretat cu velocitate de mare artist, dar și cu nuanțele de fortissimo și piano dictate de textul muzicii, pînă cînd — sub degetele sale agile — pianul prindea să se desfacă în părțile-i componente, stîrnind prin dezmembrarea lui hazul nemaipomenit al spectatorilor.

AUTORUL cărții despre Grock a încercat și el să descompună magia clovnului admirat de o lume întreagă în elementele-i constitutive. A ajuns însă la concluzia că arta, farmecul, personalitatea artistului sînt indivizibile, că măscările și dibăciile de clovn muzical ale lui Grock n-au fost decît unul din aspectele neîntrecutului său talent de a stîrni rîsul, de a înduioșa, de a emoționa.

Ce făcea de fapt Grock spre a inunda sălile teatrelor și arenele de circ cu valurile stenice ale veseliei ? Cum își lua el spectatorii de mînă spre a-i smulge din universul faptelor concrete ducîndu-i într-o lume a uitării, consolării, reconfortării ?

Țin minte că avea un saxofon poznaș, agățat de sufită cu niște sfori atît de grosolane încît nu exista nici cel puțin intenția vreunui camulaj sau mistificări. Saxofonul acesta i se volatiliza ca prin minune dintre degete tocmai cînd, după niște game și arpegii de o asurzitoare disonanță, izbutea să prindă un ton clar și vibrant, care semăna cu un hohot de rîs robust și prelungit. Timp de cîteva minute, sala era zguduită de un rîs fabulos, în timp ce Grock rostea,

Scanned with CamScanner

cu accentul său inimitabil și cu pleoapele artificiale lungi cît degetul zbătîndu-i-se sfielnic pe ochii de mură, de cîte ori instrumentul îi era înghițit de sufită :

— *Neet mööglich*, nu-i cu putință !

PUȚINI artiști dintre cei ce amuză mulțimile au fost capabili de atîta simplitate, iscusință și discreție ca minunatul Grock. Nu era nimic silit sau artificial în producția sa atît de dificilă, în afara fardului și a costumului, se-nțelege. Taina lui Grock era la îndemîna oricui : el își recunoștea în jocul său de pe scenă sau din arenă inferioritatea față de spectatori. Iar oamenilor deprinși cu orgoliile caraghioase ale multora dintre semeni, această acceptare nesofisticată a propriei inferiorități li se părea ceva din cale-afară de hazos. Încît rîsul făcea tumbe peste creștetul spectatorilor, fără ca ei să-și dea seama că actorul de teatru sau de circ „joacă" tot timpul. Numai că la Grock era altă poveste : jocul lui se confunda mereu cu realitatea, odată ce modestul Carl Adrian Wettach — artist și, pe deasupra, filosof — *credea* cu tărie în propria-i inferioritate în raport cu cei de prin loji, fotolii și staluri, iar sinceritatea aceasta a sa era atît de dezarmantă, încît nimeni nu i s-a putut împotrivi. Rîsul cutremura circurile și teatrele, umezea batistele și se prelungea mult dincolo de sălile de spectacol, în vreme ce Grock — acest cel mai mare clovn muzical — cu fața lui tristă, cu ochii mereu umezi, cu capul înclinat pe-un umăr într-un gest de salcie plîngătoare, se gîndea probabil la distanța de nestrăbătut dintre rîs și fericire. *(Viena, 1972)*

DEBUTUL PARIZIAN AL LUI ROLF LIEBERMANN

PE compozitorul Rolf Liebermann l-am cunoscut în primăvara anului 1971, pe cînd era director al Operei din Hamburg, iar eu conduceam Agenția română de impresariat artistic. I-am admirat, în cursul celor cîteva întîlniri, frenezia organizată, lucidă, cu care răspundea de destinele unuia din cele mai importante teatre lirice de pe continent. Stabilise o scară de valori precisă în legătură cu șefii de orchestră, regizorii, scenografii și cîntăreții care aveau acces în instituția sa, încît colaborarea lui cu cîțiva dintre artiștii noștri lirici a fost o dovadă de prețuire a culturii muzicale românești.

Scanned with CamScanner

Ar fi fost poate bine să fi consemnat discuțiile pe care le-am avut în cabinetul său cu ferestrele spre Hamburgul lacustru, dar n-am putut-o face în noianul de obligații din acea perioadă. Am reținut însă spiritul individualist al acestui excepțional om de creație și organizare, care stiliza instituțiile conduse de el după legile lăuntrice ale geniului său. Cucerea pe interlocutor prin prestigiul personalității sale și printr-o rară subtilitate verbală, încît colaboratorii îl adulau, temîndu-se în același timp de el. Abil vîslaș prin curentele de opinie modificate de la un an la altul în arta muzicală din a doua jumătate a secolului, Rolf Liebermann mi-a aplicat, cred, formula pitorească și confortabilă a „prietenului de departe", asigurîndu-mă la despărțirea de Hamburg că nu mă va da uitării.

Că n-au fost cuvinte de simplă politețe, avea s-o demonstreze invitația primită după aproape doi ani de la el, în tîrziul verii 1973, de a asista — ca oaspele său — la inaugurarea spectacolelor Operei Mari din Paris, a cărei conducere o preluase.

INAUGURAREA spectacolelor Operei Mari sub direcția lui Liebermann a depășit proporțiile unui eveniment de artă, așa cum o dorise însuși proaspătul administrator — acesta este titlul oficial purtat de conducătorul unic al primei scene muzicale franceze. Cu intenția de a-i sluji drept catalizator în procesul de captare a bunăvoinței publicului față de politica sa repertorială, el a transformat premiera într-un eveniment monden cu multiple rezonanțe.

Străinul acesta — Libermann e supus elvețian, german de origină —, care nu mai e tînăr și, pe deasupra, mai e și compozitor serialist, și-a propus să reînvie, în primul rînd pentru propria sa plăcere, tradiția spectacolelor de mare anvergură și să reconstituie ambianța de festin a premierelor din veacul trecut, la care emoția muzicii se transmitea asistenței preparate din timp pentru recepționarea ei.

Chiar dacă primele două reprezentații din ceea ce presa franceză numea, nu fără un strop de maliție, „era Liebermann" a sălii Garnier, au fost *Nunta lui Figaro* și *Orfeu și Euridice*, ambele destinate să stîrnească pasiunea melomanilor, atenția s-a deplasat îndeosebi asupra noului administrator. Un reporter, care l-a fotografiat la o răscruce de zi în timp ce ieșea de la una din ultimele repetiții din ajunul inaugurării stagiunii — și-a „erei" ! —, cu părul vîlvoi și mîinile în buzunar, îl asemăna cu Rastignac, eroul lui Balzac decis să cucerească Parisul cărui îi lansează sfidarea : *„A nous deux, maintenant !"*

Scanned with CamScanner

Mi se părea însă greu de presupus că, la vîrsta de șaizeci de ani, Liebermann să se ocupe prea stăruitor de relația dintre el și opinia publică a metropolei care îi oferise o ospitalitate generos retribuită. Era de presupus cel mult că va căuta să învingă pe încetul, cum făcuse la Hamburg, indiferența publicului față de spectacolele de operă.

SPECTACOLUL inaugural, cu *Nunta lui Figaro*, a avut loc la Teatrul Ludovic XV din palatul Versailles. Înainte ca muzica angelicului salzburghez să răsară din fosă, a fost intonată *Marsilieza* la sosirea soților Pompidou. Pentru ca spectacolul și transmisia lui radiofonică în optsprezece țări să nu fie deranjate, circulația publică de pe rue Réservoirs, denumită astfel fiindcă se află acolo marile rezervoare de apă potabilă ale capitalei, a fost interzisă. Decorul rafinat, regia lui Giorgio Strehler, coregrafia sugestivă au fost puse în lumină cu discrete efecte de rococo și cu un modernism bine temperat.

La pupitru, György Solti a descifrat din partitura bine cunoscută un Mozart cristalin, secondat de regia care a impus interpreților o permanentă mișcare. Spațiul saloanelor aristocrate a fost dilatat nebănuit prin jocul de reflectare al oglinzilor și-al luminilor, pentru ca publicul să aibă parte de un adevărat teatru popular, evocînd fără voie spectacolul plimbat pe continent în urmă cu cinci ani de Piccolo Teatro cu *Le Baruffe Chiozzotte*.

Figaro a fost cîntat de José van Dam, un strălucit interpret contemporan al rolului. Gundula Janowitz în rolul Contesei și Frederica van Stade în Cherubino s-au integrat firesc în ansamblul de o omogenitate impresionantă. De-a lungul întregului spectacol n-au existat vedete sau, mai exact, toți interpreții au fost vedete, ceea ce în ultimă instanță pledează pentru justețea concepției actuale de anulare a vedetismului : acolo unde toți interpreții sînt stele de primă mărime, nu mai există vîrfuri, ci doar un nivel identic de artă. Încît nu doar pe Mozart l-am auzit în cochetul teatru de curte perfect conservat, ci l-am văzut și pe Beaumarchais, datorită jocului viu, gesturilor, mimicii și dinamicii interpreților care au abandonat clișeele tradiționale ale teatrului de operă.

REDESCHIDEREA sălii Garnier a fost marcată prin prezentarea operei lui Gluck în versiunea ei parizianã. Descoperirea partiturii, care se socotea mai demult pierdută, a constituit o surpriză

Scanned with CamScanner

plăcută pentru inițiați. Versiunea aceasta se deosebește în multe privințe de originalul cîntat în 1768 la Viena. Șase ani mai tîrziu, la dorința teatrului de curte din Versailles, Gluck și-a reorchestrat lucrarea adăugîndu-i cîteva arii, un solo de flaut în scena Cîmpiilor elizee și un balet final cu o durată de douăzeci de minute. Sub bagheta unui prieten apropiat al lui Liebermann, drijorul Manuel Rosenthal, muzica lui Gluck a răsunat cu o particulară strălucire. Coregrafia lui Georges Balanchine, aureolată de farmecul muzicii, a iscat furtuni de aplauze.

Cu toată durata pregătirii și grija pentru calitatea interpretării, opera lui Gluck n-a fost o deplină reușită, chiar dacă marele duet dintre Jeanette Pilou și Nicolai Gedda a ridicat spectacolul la altitudinea zonelor de combustie purificatoare, iar decorurile lui Bernard Daydé au declanșat admirație, realul fuzionînd cu fantasticul în jocul reflectoarelor și în vibrația muzicii.

REZERVA publicului s-a datorat, pare-se regiei lui René Clair ; el a modernizat scena, năzuind mai degrabă la o reinterpretare a mitului orfeic decît la tălmăcirea vizuală a operei cavalerului Gluck îndrăgostit, acum două secole, de armoniile îndrăznețe. Cineastul academician a „debutat" de astă dată, la invitația lui Liebermann, și ca regizor de operă. Spre a-i face pe spectatori să participe cît mai activ la celebrarea unuia din miturile cele mai captivante ale antichității, el a plasat între scenă și sală imense oglinzi laterale, încît am avut tot timpul senzația bizară că plutim, împreună cu eroii, în fuioarele de aburi ale Cîmpiilor elizee. Cele cinci decoruri și vreo patru sute de costume i-au fost sugerate scenografului de pictura lui Gustave Moreau, distanțat prin viziunile-i ireale de simplitatea bucolică a lui Gluck, ceea ce a provocat în final o impresie de fad și artificial.

A fost, oricum, o emoție stranie pentru cei care, ieșind de la premieră — o premieră adevărată, odată ce *Orfeu și Euridice* nu s-a mai cîntat la Paris din 1838 ! — s-au pomenit chiar pe strada cu numele cavalerului Gluck. Pînă și pentru numeroșii directori și regizori ai teatrelor de operă de pe continent, invitați la acest festin muzical, căruia noul administrator al Operei Mari le-a oferit și o fastuoasă recepție, strategie cu semnificații clare pentru politica noului conducător al instituției, care caută aliați puternici spre a-și putea impune concepțiile într-unul din cele mai vechi și, totodată, mai dificile centre ale muzicii de operă de pe continent. *(Paris, 1973)*

Scanned with CamScanner

SECRETUL TEATRULUI FOLIES-BERGÈRE

SECRETUL teatrului parizian Folies-Bergère din al nouăsprezecelea arondisment, al cărui spectacol l-am revăzut într-o seară din aprilie 1973, cu vîntul bătînd în rafale scurte de către Canal, este unic în felul său. În timp ce pe tot globul autori, regizori, directori caută cu înfrigurare căile de înnoire a repertoriului și a stilului spectacolelor, Folies prezintă și în anul zborurilor interplanetare ceea ce prezenta în urmă cu patru decenii, pe vremea cînd Mistinguett începuse să se faneze, Maurice Chevalier era încă tînăr, microfonul și sonorizarea sălilor de spectacol abia se născeau, iar tangoul mai era la modă.

Au fost reînnoite, ce-i drept, decorurile, penele de struț ale balerinelor sînt mai îmbelșugate decît cele purtate de Josephine Baker, muzica e și ea mai repezită, mai pipărată decît pe vremea cînd șansoneta era tot așa de agreată ca bluesul, dar rețeta spectacolelor, tradiția revistei naive, inocente și spumoase, cavalcada dansurilor încolăcindu-se în spirală ca nebuloasele cerești, fastuoasele evoluții ale balerinelor pe scările a două etaje au rămas neschimbate, cu toate transformările intervenite în ambianța socială și artistică a veacului. Ridicarea cortinei produce și pe mai departe amețeală spectatorilor, care roiesc seară de seară la teatru, chiar dacă în linia de atac a rampei nu se mai află nici una din marile vedete ale Parisului de altădată.

— CULTUL vedetismului nu mai aparține teatrului nostru — aflu de la Michel Gyarmathy, directorul artistic, autorul, regizorul și scenograful într-o singură persoană al teatrului de pe rue Richer. E un om scund și bondoc, cu păr blond-cărunt, interlocutor plin de farmec, care afișează permanent un surîs primăvăratic. La aproape șaizeci de ani nu-i stă prea rău garoafa de la butonieră, nici zîmbetul de dandy întîrziat în secol. A plecat dintr-un orășel de provincie al Ungariei în urmă cu cîteva decenii, spre a cuceri Parisul. L-a cucerit, de fapt, după mai multe luni de foame și așteptare la intrarea artiștilor. Acolo a desenat el în fiecare dimineață pe trotuar, cu o duzină de crete colorate, decoruri, pe zi ce trecea mai fanteziste, mai fastuoase, mai originale. Pînă într-o zi cînd, directorul teatrului a băgat în seamă desenele acestea „pop" *avant la lettre*, a clătinat a dezaprobare din cap și l-a obligat pe tînărul entuziast să spele cu buretele de pe asfaltul intrării artiști-

Scanned with CamScanner

lor năstrușnicele-i capodopere. După care l-a invitat pe inventivul pictor în biroul său și a încheiat cu el un contract pe viață.

De atunci, fastul feeric imaginat cîndva pe caldarîmul sur s-a mutat pe scena teatrului Folies Bergère, iar Gyarmathy crede cu străşnicie în puterea de atracție a tot ce e tradițional, verificat, experimentat.

— JUCĂM o revistă timp de patru ani, fără nici o întrerupere — îmi povestește Gyarmathy, într-o franceză care nu și-a pierdut nici azi pigmentul danubian. Publicul nostru este alcătuit din turiștii sentimentali și îndărătnici, dar parizianul vine și el, ca însoțitor al lor, cel puțin o dată pe an, spre a aplauda nu noutatea, ci ceea ce cunoaște, fiindcă a aflat de la părinți și bunici la ce anume trebuie să se aștepte din partea teatrului nostru. Rețeta este sigură : seriozitate, precizie, disciplină, prepararea minuțioasă a celor mai infime detalii, armonia fără cusur a ansamblului. Totul funcționează impecabil, ca un orologiu de mare finețe. Într-o seară s-a îmbolnăvit subit una din principalele protagoniste. Îndată s-au prezentat treizeci și cinci de dansatoare care cunoșteau la perfecție rolul, replicile, cîntecele și dansurile artistei absente. Spectacolul a decurs fără incidente, nimeni n-a remarcat lipsa actriței îmbolnăvite. Teatrul înseamnă, după cum îți dai seama, muncă, disciplină, exigență profesională. Dincolo de dansuri, muzică, decor, costum, dincolo de gaguri și de luminile scenei, munca aceasta și disciplina de ansamblu o aplaudă, seară de seară, miile de spectatori.

ACESTA este „secretul", pe cît de simplu pe atît de firesc, al unui așezămînt care aparține Parisului la fel ca Turnul Eiffel, Domul Invalizilor, sala Garnier sau Templul Magdalenei. *(Paris, 1973)*

VIENA ȘI SĂPTĂMÎNILE EI FESTIVE

NEVOIA de a sta de vorbă cu semenii, de a se bucura, amuza, delecta la fel ca ei este o notă caracteristică vienezilor. Din ea au luat naștere *Săptămînile festive* din capitala Austriei, festival care îl ajută pe spectator să judece, să aleagă, să compare, să-i placă cutare lucru și să respingă un altul, să recunoască spontan sau

Scanned with CamScanner

repede ceea ce îi convine mai mult, conform bunului gust dictat de o minimă educație artistică. În fiecare an, între 27 mai și 25 iunie, spectacolele de teatru, operă și balet, concertele simfonice, recitalurile camerale și expozițiile reactualizează în conștiința numeroșilor vizitatori din țară și de peste hotare imaginea proprie unui important centru mondial al artei.

— Deviza festivalului — aflu de la profesorul Ulrich Baumgartner, președintele Săptămînilor festive vieneze — este permanenta inovare a manifestărilor, refuzul clișeelor propuse de majoritatea festivalelor contemporane. În locul punctului de vedere publicitar și vedetistic, mascînd adesea paradoxul sau experimentul pur formal, optăm pentru interpreți, colective și spectacole muzicale, coregrafice, dramatice care se adresează direct sensibilității publicului. Inovația în creație și interpretare ne interesează în aceeași măsură ca și tradițiile artistice ale altor țări de pe glob. România s-a afirmat și ea într-o ediție anterioară : laurearea cu marele premiu al concursului de canto a tenorului Emil Gherman. Încercăm să ieșim din orizontul național, oricît ar fi de bogat și de atrăgător, spre a cuprinde orizonturile mai vaste ale muzicii și teatrului universal, atenți la etapele stabilite de arta spectacolului de la un an la altul.

Nu sînt doar vorbe de circumstanță, fiindcă, în bogatul ciclu de manifestări al celei de a douăzeci și treia ediții a Săptămînilor festive, am asistat la spectacole și concerte pe cît de variate, pe atît de pasionante în orientările lor. Un ecou stăruitor au stîrnit spectacolele operelor lui Rossini prezentate de artiștii Scalei din Milano, de ansamblul Operei de cameră a Teatrului Colón din Buenos Aires și de colectivul Operei de Stat din Berlinul de est. *Cenușăreasa* milaneză, sub bagheta lui Claudio Abbado, a tălmăcit întreaga beatitudine a muzicii rossiniene. În interpretarea artiștilor argentinieni, *Scara de mătase* se desfășoară într-un diapazon de suavitate și candoare, cu actori-cîntăreți capabili de reflecții inedite asupra personajelor. Regia lui Ruth Berghaus la *Bărbierul din Sevilla*, în interpretarea Operei de Stat din Berlin, a împrumutat un sens de manifest ideologic, în maniera commediei dell'arte, tipologiei eroilor și a dramaturgiei muzicale. Imaginile celebrei opere bufe au delectat pînă și în fragmentele de recitativ. Modernitatea spectacolului rezultă din senzația, atît de dificil de realizat, că peripețiile imaginate de Beaumarchais în urmă cu un veac și jumătate se petrec *aici* și *acum*, că sînt contemporane cu noi.

Scanned with CamScanner

TEATRUL pentru copii și tineret se bucură de atenția specială a organizatorilor festivalului care urmăresc captarea interesului nevîrstnicilor pentru formele de artă pe cît de delectabile, pe atît de educative. Am asistat la un spectacol original, cu duioșii și maxime morale inteligent mascate de nonșalanța dialogului și acțiunii, în centrul căruia a apărut cîntărețul de muzică ușoară Wolfgang Ambros, cantautor popular în rîndurile publicului tînăr din Austria. *Fazz și Zwoo* de Herwig Seeböch — povestea cu tîlc a doi clovni, ale căror pozne invită la meditație — s-a prezentat în alternanță cu un basm al fraților Grimm ; un spectacol din lumea animalelor prezentat de actori milanezi în limba germană ; peripețiile lui *Scapino,* în interpretarea Teatrului Național al surdo-muților ; un musical vesel, scris, compus, regizat și interpretat de Wolfgang Ambros ; o nouă *Genoveva* a compozitorului vienez Otto Zykan ; *Opera de trei parale* de Brecht — Weil într-un spectacol al Teatrului de Stat bavarez și, în sfîrșit, *Antigona* în interpretarea unor actori tineri de la Teatr Maly din Varșovia.

Spectacolele acestea, prezentate la Muzeul Secolului XX, au avut în general un evident caracter de noutate, sugerînd perspectivele inedite ale unei forme de teatru necesar inițierii în arta spectacolului a copiilor și tineretului.

AM asistat, la Theater an der Wien, la bravurile vocale de o extraordinară precizie ale lui Nicolai Gedda în *Elixirul dragostei* de Donizetti, cu artiștii vienezi Reri Grist, Robert Kerns și Eberhard Wächter, în regia lui Otto Schenk și decorurile de o retorică barocă ale lui Jürgen Rose. Pe scena Operei de Stat, Götz Friedrich a înscenat *Moise și Aaron* de Schönberg, sub conducerea lui Christoph Dohnányi. Într-un concert extraordinar de la Wiener Konzertgesellschaft a fost sărbătorit, cu prilejul împlinirii a cincizeci de ani, compozitorul György Ligeti, originar din România.

Capriciile vremii au transferat cîteva concerte simfonice din pitoreasca curte cu arcade gotice a Primăriei în sala teatrului An der Wien, între care și ale orchestrelor radiodifuziunilor din Bratislava și Cracovia.

Am citit cu o strîngere de inimă pe afișele festivalului, neputînd asista la toate manifestările lui, numele unor virtuozi, artiști vocali și dirijori iluștri, ca Friedrich Gulda, Arturo Benedetti Michelangeli, Dietrich Fischer-Diskau, Pierre Boulez, Rudolf Serkin, Nathan Milstein, Carl Böhm, Géza Anday.

Scanned with CamScanner

LA FEL ca în ediţiile anterioare, Săptămînile festive au avut şi cîteva momente de pitoresc specific Vienei, ca bunăoară serile de muzică *schrammel* din Grinzing, sub bolta de verdeaţă clătinată de adierile unui anotimp nu prea generos în acest an cu manifestările în aer liber, sau admirabila reconstituire *Lumea de pe Ringurile vieneze între anii 1850—1900*, o expoziţie a Muzeului de istorie al oraşului. Exponatele se înlănţuiau într-o amuzantă, nu lipsită totuşi de melancolie, suită anecdotică despre o epocă apusă, cu moda ei socotită mult timp desuetă, dar reînviată recent în cîteva detalii capilare şi vestimentare din Occident.

În ultimă instanţă, valoarea Săptămînilor festive o constituie acumularea periodică de experienţe artistice variate. Imensul material, furnizat an de an de spectacole şi concerte se transformă într-un patrimoniu al publicului, îi cizelează spiritul de observaţie şi activează în el capacitatea de a discerne, convertind pe mulţi dintre vizitatorii ocazionali în spectatori constanţi.

Pluteşte peste toate neîntrecuta feerie a Vienei însăşi, cu savuroasa ei îmbinare de contururi baroce, rococo şi biedermeyer. *(Viena, 1973)*

FESTIVALUL DE LA BERGEN

GRIEG, Svendsen şi Sinding, împreună cu celebrul violonist Ole Bull, au tălmăcit cei dintîi înzestrările muzicale ale poporului norvegian, sensibilitatea sa romantică, înrîurită de dansurile populare germane şi de arta maeştrilor apuseni. Înrîurirea aceasta se explică uşor prin apropierea de litoralul Mării Nordului şi Mării Baltice, zone efervescente ale culturii artistice de pe continent, dar şi prin apartenenţa Bergenului — cel mai mare oraş ca suprafaţă şi populaţie din Norvegia — puternicei Ligi hanseatice între 1350 şi 1550. Influenţa ei a pătruns, pe calea comerţului vehiculator din timpuri străvechi de cultură spirituală, pînă în adîncul codrilor seculari cu legendele despre troli şi isprăvi de eroi.

Este firesc ca Bergen să-şi fi asumat, înaintea capitalei — odată ce este localitatea cu cea mai activă viaţă economică şi culturală — sarcina organizării unui festival internaţional de artă, axat îndeosebi pe muzică. Turiştii vin de pretutindeni să cunoască oraşul lui Grieg şi Ibsen, unde Ole Bull a întemeiat primul Teatru

Scanned with CamScanner

Național norvegian. Port la Marea Nordului, străvechea așezare întinerită în fiecare an de vegetația tumultuoasă a primăverilor septentrionale oferă publicului receptiv la artă spectacole de operă și teatru, concerte simfonice, camerale, corale și de fanfară, audiții de jazz și muzică pop. Ele atrag o mulțime de străini din emisfera occidentală aflați în vizită prin țările scandinave.

CEA de a douăzeci și una ediție a festivalului de teatru, muzică și folclor de la Bergen a fost organizată și de astă dată la început de vară, cu numeroase participări de artiști și ansambluri naționale, cu prezența unor dirijori, virtuozi, orchestre de peste hotare.

Importanța atribuită festivalului o dovedește și prezența la concertul inaugural a regelui Olav V și a prințului moștenitor. În sala cu o acustică ideală a Palatului de concerte din centrul orașului, unde se află sediul permanent al Orchestrei simfonice din Bergen, deschiderea festivă s-a făcut cu *Recviemul* de Verdi, interpretat de orchestra din Bergen, corul Orchestrei simfonice din Londra, soliști vocali soprana Taruvaljakka (Finlanda), mezzosoprana Else Paaske (Danemarca), tenorul Caj Ehrestedt, baritonul Alma Heggen (Norvegia), sub bagheta lui Karsten Andersen, dirijorul permanent al Filarmonicii.

Festivalul a fost astfel inaugurat printr-un concert cu o ținută elevată, într-o atmosferă solemnă, cu revelația unor voci tinere și generoase.

Dintre oaspeții celor trei săptămîni de festival am reținut excelentul octet vocal francez *The Swingle Singers* într-un concert a cappella (Bach, Haendel, Mozart, Telemann, Benedetto Marcello, Pachelbell, Antonio Vivaldi), ca și concertul Filarmonicii din Oslo, dirijor Miltiades Caridis (Grecia), care a interpretat *Sinfonietta pentru opt voci și orchestră* de Luciano Berio. Am asistat la producțiile pianistului Christoph Eschenbach (Republica Federală Germania), dirijorului Okku Kamu (Finlanda), ansamblului de balet Felix Blaska (Franța), Operei regale din Stockholm, care a prezentat *Albert Herring* de Britten. Am aplaudat-o pe violoncelista Zara Velsova (S.U.A.), Orchestra simfonică din Praga, dirijată de Jindrich Rohan (Martinu, Johansen, Schubert, Dvořak, Mahler), Cvartetul de coarde din Zagreb (Kugleřic, Bartók, Debussy), Orchestra de cameră slovacă (Corelli și Haendel), pe pianistul de jazz Oscar Peterson, echipele și ansamblurile folclorice din Norvegia, Uniunea Sovietică, Cehoslovacia, Suedia, Spania, Republica Federală Germania și Islanda.

Scanned with CamScanner

NOUTATEA și atracția festivalului anual de la Bergen le constituie nivelul manifestărilor, atenția acordată deopotrivă tuturor domeniilor artei, încît un recital de jazz are aceeași valoare în concepția organizatorilor și a publicului ca oricare dintre concertele simfonice sau reprezentațiile dramatice. Acest lucru s-a obținut prin invitarea unor artiști de primă mărime din țară și străinătate, ceea ce a conferit și actualei ediții o particulară strălucire. *(Bergen, 1973)*

MARIA CALLAS LA TORINO

O ENERGIE veșnic vie, scăpărînd parcă așchii în jur, această impresie o produce Maria Callas la prima întîlnire. Amabilă și la dispoziția presei, am avut și eu acces la ea datorită unei simple cărți de vizită lăsată la poarta teatrului. Cîntăreața celebră în lumea întreagă nu mai are nimic din vedeta capricioasă, care nu prea demult isca adevărate coșmaruri dirijorilor, regizorilor, scenografilor din două continente.

— Regizorul e obligat să afle echilibrul ideal între sensurile multiple ale muzicii și tradiția acumulată prin interpretarea ei pe scenele lirice ale lumii — îmi spune într-o pauză a repetițiilor de la Teatro Regio din Torino cu *Vesprele siciliene* de Verdi, pusă în scenă de ea și de Giuseppe di Stefano.

În clădirea mistuită în 1936 de flăcări și restaurată recent în vechea ei înfățișare, cu cîteva corecții aduse la arcadele ferestrelor fațadei, asist nu numai la pregătirile inaugurării festive a vechiului teatru de operă torinez, ci și la una din senzațiile stagiunii de primăvară 1973 : renumita cîntăreață de ieri în ipostază de regizor !

Maria Callas, care în ultimii ani și-a cîștigat dincolo de ocean faima unei excelente profesoare de canto, încearcă să-și folosească experiența de interpretă a atîtor mari roluri lirice și în regie : fără gravitate, cu naivitatea încrederii și prospețimea de simțire a debutanților, disociind actuala ei preocupare de cariera sa de cîntăreață. Nu face impresia că s-ar afla la o răspîntie a drumului său artistic, ci într-o ambianță al cărei ton îi este familiar. Aflu de la ea că artiștii cu care colaborează nu-și vor concepe rolurile ca pe niște acte de virtuozitate vocală, ci vor căuta să creeze sinteze emo-

Scanned with CamScanner

ționale cu valoare de generalitate. Pentru asta e nevoie de sprijinul propriilor sale trăiri scenice, pe care se străduiește să le transmită interpreților.

REPETIȚIILE se reluaseră abia de cîteva zile, după greva de două săptămîni a corului și orchestrei. Callas părea mulțumită de scenografia lui Sassu, care crease un autentic sat sicilian și costume corespunzătoare sugestiilor ei. Într-un amestec de verde crud, albastru intens, roșu aprins și galben violent, scenograful realizase un decor peste care ochiul spectatorilor nu avea să alunece prea grăbit. Artista își exprima părerea că scenografia aceasta „fotografică", în sensul optim al noțiunii, e o calitate din ce în ce mai rară pe scenele de operă contemporane, care cultivă decorurile schematizate, reduse de multe ori la draperii și speculații de lumină. Scenograful împrumutase chiar și cortinei o culoare solară, susținînd că publicul trebuie introdus prin sugestii adecvate în atmosfera dramei sîngeroase, mai înainte ca un singur ton să fi răsunat în orchestră.

Vittorio Gui, dirijorul, asista cu o sfioasă impasibilitate la întreruperile regizoarei. Era atît de fericit că se află din nou în sala Regio, unde debutase în ajunul ultimului război în *Fiica Vestului sălbatic*, încît își uitase aproape idealismul sever și bărbătească mîndrie.

DUPĂ cîteva zile, la spectacolul inaugural, prima surpriză a pricinuit-o brusca înlocuire a maestrului Gui cu tînărul dirijor Fulvio Venizzi. Înlocuirea aceasta de ultimă oră, a cărei cauză pare să fi fost divergența de opinii între viziunea conducerii muzicale și concepția regizorală, s-a resimțit în interpretarea care a suferit de incongruente. Impresia generală a fost mai degrabă aceea a unui „colaj" de arii, recitative și ansambluri, decît a unui travaliu finit, organic închegat într-un spectacol lucrat în detaliu.

Grabă ? Superficialitate ? Lipsă de înțelegere ? Greu de spus cînd e vorba de artiști excelenți, de nume celebre, de un teatru renumit pe întreg continentul. Căci, în afara baritonului Montefusco în rolul Monforte, nici unul din interpreți n-a scăpat de emoțiile spectacolului de gală. Au suferit toți avariile tracului, intonînd nu o dată greșit și vădind adesea inegalitate în registre. Reușită mi s-a părut cel mult tînăra soprană de coloratură Raina Kabaivanska, de o rară spontaneitate și naturalețe a expresiei dramatice.

Nici Maria Callas, nici di Stefano s-a izbutit să imprime spectacolului tensiunea proprie operei. Nimic din tensiunea emoțională

Scanned with CamScanner

făgăduită în cursul repetițiilor. Cred că la compromiterea efectului dramatic au contribuit și culorile violente — „de bîlci" — ale decorului și costumelor, tonul evident de *folk* al regiei, potrivit doar teatrelor de marionete sau de revistă, nu însă unei mari scene lirice.

În coregrafia spectacolului l-am reîntîlnit pe Serge Lifar, un bătrîn zvelt și mlădios. Dacă nu-i vezi fața mîncată de riduri, uiți că a fost tînăr pe vremea baletelor rusești de la Paris ale lui Diaghilev. Imaginația lui spumoasă, jucăușă, plină de neprevăzut a transpus *Baletul anotimpurilor,* în care a fost vijelios aplaudată prima balerină Natalia Makarova, în zonele zborurilor de pasăre.

CU TOATE acestea, climatul general al spectacolului inaugural al teatrului Regio a fost entuziast. El se va impregna cu discreție în memoria glorioasei scene, care a adăpostit cîteva din momentele de seamă ale operei italiene. Chiar dacă regia — datorită îndeosebi grabei și emoției — nu a fost capabilă să absoarbă detaliile și să le organizeze într-un ansamblu închegat, nici să deplaseze atenția interpreților de la partida vocală, care a preocupat-o în primul rînd pe Callas, la expresia dramatică integrală a spectacolului. *(Torino, 1973)*

SALZBURG 1973

FESTIVALUL de vară de la Salzburg, creat în 1917 de poetul Hugo von Hofmannstahl, regizorul Max Reinhardt, compozitorul Richard Strauss și dirijorul Franz Schalk, a dobîndit un prestigiu mondial. El oferă anual o cuprinzătoare imagine despre nivelul culturii muzicale de pe continent, îndeosebi în ce privește interpretarea repertoriului clasic. Creația nouă e mai puțin abordată, deși nu lipsește cu desăvîrșire din concertele și spectacolele festivalului organizat în frumosul oraș din pragul Alpilor de sud, plin de amintirile goticului medieval, ale barocului austriac, ale Renașterii din Italia vecină.

Festivalul a ridicat Salzburgul la un apogeu compatibil doar cu decorul naturii din jur. Așezarea laudă talentul și lucrul frumos al oamenilor de odinioară, lăudînd însă și grija oamenilor de azi pentru buna păstrare a ceea ce s-a zidit altădată. Fațadele au fost

Scanned with CamScanner

peste tot restaurate, în vechile fîntîini arteziene funcţionează ireproşabilul secret al constructorilor de acum trei sau patru veacuri, jocul de clopote din turnul Rezidenţei drămuieşte orele printr-un delicat menuet intonat cu vibraţii opalescente, iar pescăruşii sule fericiţi de pe rîul cu unda de ametist către cerul de zmalţuri oceanice. Armonia arhitecturii articulată pe terase, pe prispe stîncoase şi pe coline semeţe explică renumele de care Salzburgul se bucură de secole.

Localitatea a fost, pare-se, cea mai indicată pentru un festival anual, odată ce manifestări cu oarecare caracter de permanenţă avuseseră loc acolo încă din 1877. Cu concursul cîtorva dintre marii şefi de orchestră ai epocii, între care Hans Richter, Felix Mottl, Gustav Mahler, Richard Strauss şi Karl Muck, a fost evocat timp de zece veri Mozart. *Nunta lui Figaro*, sub bagheta lui Gustav Mahler şi reluată în toate cele zece festivaluri mozartiene, după manuscrisul original praghez, a devenit un fel de emblemă a manifestării ce se desfăşoară în fiecare vară între 27 iulie şi 31 august.

Marea sală de concerte şi spectacole Festspielhaus a fost inaugurată după primul război mondial printr-o ceremonie fastuoasă — austriecii au un deosebit simţ pentru aşa ceva —, prezentîndu-se piesele *Turandot* de Carlo Gozzi, *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni, *La serva padrona* de Pergolesi şi opera *Ariadna la Naxos* de Richard Strauss. De pe atunci s-au organizat concerte în Dom şi concerte de serenade în aer liber din creaţia clasică şi romantică, sub bagheta lui Bruno Walter, Franz Schalk, Richard Strauss şi Clemens Krauss, dirijori capabili să lumineze cu amănunţime şi să limpezească pînă la nuanţe muzica interpretată.

CITESC în programul general al festivalului din acest an manifestul publicat în 1917 de Hofmannstahl : *„Scopul festivalului este de a prilejui popoarelor lumii o întîlnire periodică prin intermediul celor mai înalte realizări în domeniul artei. Căutăm puritatea şi frumuseţea, oferind cea mai nobilă dintre delectări. Năzuinţa noastră este ca momentele acestea să contribuie la instaurarea unei păci spirituale în lume...“*

Manifestarea a rămas fidelă scopului ce i-a fost atribuit de iniţiatorii ei, trezind an de an ecouri adînci în opinia publică mondială.

Nunta lui Figaro se prezintă în noua sală a Festspielhaus-ului, construită în 1960. La pupitru : Herbert von Karajan, conducătorul de mai mulţi ani al festivalului, căruia i-a adăugat recent şi o

Scanned with CamScanner

scurtă stagiune de primăvară, *Osterfestspiele*, un fel de avanpremieră a manifestării estivale. Opera lui Mozart curge plină de grație și prospețime, în regia lui Jean-Pierre Ponelle, cu o distribuție de talie mondială : Elisabeth Harwoord de la Metropolitan în rolul Contesei, Tom Krause (Contele), Teresa Stratas (Suzanne), Walter Berry (Figaro), Jean Barbie (Marcelina), Paolo Montarsolo (Bartolo) și Teresa Berganza (Cherubino).

Evenimentul de seamă al actualei ediții e marcat de prezentarea în vechiul Festspielhaus — cu arhitectura parcă pe măsura epocii lui Mozart — a operei *Idomeneo*. Karl Böhm a folosit partitura originală cîntată la München în 1781, fără amestecul derutant al transcrierilor, reorchestrărilor și contrafacerilor ulterioare. Marele dirijor vienez și-a permis o singură „impietate" față de text : a omis baletul din final, care ar fi prelungit spectacolul cu aproape o jumătate de oră. Cu tenorul polonez Ochmann în Idomeneo și Peter Schreier în Idamantes, secondați de corul și orchestra Filarmonicii din Viena, am asistat la o interpretare vie, deși de un oarecare eclectism metodic, în spiritul tradițiilor salzburgheze de tălmăcire a lui Mozart.

Un succes și mai desăvîrșit a repurtat spectacolul *Così fan tutte*, dirijat tot de Böhm, în regia lui Günther Rennert și cu Gundula Janowitz, Dietrich Fischer-Diskau, Brigitte Fassbander, Reri Grist, Peter Schreier și Hermann Prey în distribuție.

CONCERTELE simfonice au avut parte și ele, cu toată atracția exercitată de spectacolele lirice, de afluența publicului. Orchestra Radioteleviziunii austriece, condusă de Milan Horvat, a interpretat lucrări de Ernest Křenek, Alban Berg *(Concertul pentru vioară*, solist Josef Suk) și Gottfried von Einem. Orchestra simfonică din Londra a concertat sub conducerea a patru dirijori : André Previn (Berlioz, Șostakovici și *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn-Bartholdy, solistă Kyung-Wha-Chung) ; Karl Böhm (Haydn, Brahms și *Concertul pentru vioară și orchestră KV 271* de Mozart, solist Henryk Szeryng) ; Wolfgang Sawallisch (Schubert, Kurt Weil, Richard Strauss și arii de Mozart, solist Fischer-Diskau) ; Claudio Abbado (Haydn, Stravinski, lieduri de Mahler și arie din *La clemenza di Tito*, solistă Janet Baker).

Ansamblul londonez excelează printr-o intonație precisă, de limpezimi cristaline, rezultat al armonioasei conlucrări între diferitele compartimente în vederea obținerii unui ton de rafinată

Scanned with CamScanner

nuanțare, care susține aspirația artiștilor spre construcțiile solide. Vibrația cea mai adîncă i-a aparținut oricum lui Karl Böhm, artiștii foarte serioși și bine sudați ai acestei orchestre recunoscînd în el pe autenticul dirijor.

Surpriza concertelor simfonice a constituit-o concertul orchestrei Radioteleviziunii austriece, dirijată de Bruno Maderna. Programul alcătuit din lucrări de Stravinski, Messiaen, Lutoslawski și Boulez a avut un neașteptat succes de public. Ceea ce nu s-a întîmplat încă la concertele cu muzică modernă de la Salzburg : piesa lui Boulez a fost bisată !

Firește, un public cu totul diferit a aplaudat concertele Filarmonicii vieneze, dirijată de Abbado (Beethoven, Schumann, *Concertul pentru pian în fa minor* de Chopin, solist Maurizio Pollini, virtuoz de o mare putere expresivă), și de Karl Böhm *(Simfoniile III* și *IV* de Beethoven). Karajan a apărut la pupitrul Orchestrei simfonice berlineze (Bach, Alban Berg, Brahms) în ultimele zile ale festivalului, încheiat solemn cu *Simfonia a V-a* de Mahler.

Deși Herbert von Karajan nu se află în grațiile criticilor muzicali austrieci, succesul său n-a fost alterat de tonul reținut al cronicilor. Artistul cel mai îndrăgit de publicul acestei ediții a fost, cu toate acestea, Böhm. Interpretările sale sînt culmi ale preciziei și elanului, ale desăvîrșitei comuniuni cu ascultătorii.

UN episod controversat a fost premiera mondială a noii lucrări de Carl Orff : *De Temporum Fine Comoedia*, subintitulată simplu *vigilia* — veghe ! E un imn adresat omului care învinge Timpul, căruia îi conferă valoare perenă doar prin creație. Discuțiile asupra valorii artistice și a inteligibilității sensului lucrării rămîn deschise. Abia după mai multe execuții se va putea ajunge la o sinteză a opiniilor criticii în legătură cu locul și semnificația acestei „vigilii" în creația atît de interesantă a lui Orff.

Orff este interesant și ca om. Ne-a primit pe ziariștii și criticii aflați la Salzburg în biroul său de la Mozarteum, unde ține cursuri de compoziție trei sau patru luni pe an. Vorbește cu vioiciune despre festival, al cărui rost îl vede în fixarea cîtorva jaloane generale ce pot servi unei juste orientări în interpretarea muzicii. El impune și criteriile calității artistice tuturor aspectelor prin care se valorifică operele executate, de la ambianța materială a manifestării și obligația decenței vestimentare a participanților, la detaliile tehnice cele mai infime ale recitalurilor, concertelor, spectacolelor.

Scanned with CamScanner

Salzburgul — încheie Orff — a restaurat caracterul de ritual al manifestărilor muzicii și teatrului, a căror laicizare afectează simțitor puterea lor de emoționare.

Salzburgul rămîne oricum leagănul unui festival cu colorit evident austriac, așa cum mi-am dat seama, în afară de frecvența operelor de Mozart în program, din concertul Cvartetului de coarde „La Salle" în sala Mozarteum, care a prezentat lucrări aparținînd școlii vieneze *(Cvartetul nr. 3* de Schönberg, *Șase bagatele, opus 9* de Webern și *Suita lirică pentru cvintet de coarde* de Berg). Programul acesta n-a stîrnit un interes prea mare în public, în schimb prezentarea pe treptele Domului a misterului *Jedermann* de Hugo von Hofmannstahl, cu Curd Jürgens în rolul principal, a iscat și de astădată atmosfera de festin și reculegere care împrumută festivalului elevația adecvată unei atît de importante sărbători anuale a muzicii și teatrului.

O atmosferă prelungită și după stingerea reflectoarelor din piața Domului, în noaptea răsunînd de bătaia transparentă a ceasornicelor din turle care măsoară Timpul cu clinchet din alte vremi, vetust și delicat ca al unui clavecin mozartian. *(Salzburg, 1973)*

MAREA DOAMNĂ A CÎNTECULUI

TIMP de peste trei decenii, Elisabeth Schwarzkopf a fost vedeta sărbătorită a marilor scene lirice din Viena, Milano, Londra, New York. Publicul teatrului Metropolitan a ovaționat-o ca pe-o stea fără egal în opere de Mozart, Wagner, Verdi, Richard Strauss. Nu i-a lipsit nici una din principalele calități ale cîntărețelor repertoriului de finețe și rezistență : intuiția pătrunzătoare, organul clar și puternic, siguranța absolută a emisiei, darul nuanțelor subtile, unitatea registrelor, limpezimea extraordinară a frazării. Încît a cucerit admirația criticii ca puține artiste lirice ale epocii.

Cînd, după debutul ei berlinez din 1938, i s-au propus de către regim onoruri și titluri în schimbul angajării sale politice, a căutat refugiu într-un teatru de operă „provincial", Viena încetînd la data aceea de a mai fi capitala unei țări anexate la Reichul german. S-a bucurat însă și acolo de aprecieri competente, ceea ce a încîntat-o totuși mai puțin decît ocazia de a cîștiga experiență pe scena unei opere cu vechi tradiții.

Scanned with CamScanner

O experiență adăugată la studiile ce le urmase cu Maria Iwogrün, interpretă și pedagog de renume mondial. Ea i-a sădit, cum îmi povestea Elisabeth Schwarzkopf cu ocazia recitalului de lieduri de pe scena Ateneului Român, sentimentul de răspundere față de repertoriu, odată cu pasiunea pentru lied. Așa cum ea îl cîntă — înarmată meticulos cu o cultură tehnică și artistică aproape fără egal — constituie un moment unic al interpretării lui cu vigoare și limpezime clasică.

ELISABETH Schwarzkopf îmi spunea că niciodată nu s-a încumetat — și asta încă din anii de conservator — să învețe o piesă sau un rol înainte de a fi cunoscut în detaliu viața, opera, ideile despre artă ale autorului. Abia după o astfel de introducere asculta, atunci cînd existau, înregistrări pe disc sau interprete contemporane în teatru și pe estrada de concert.

— Cred că taina pătrunderii în spiritul unei creații muzicale este această temeinică familiarizare cu compozitorul, cu timpul cînd a trăit, cu textul literar al lucrării, cu tradiția interpretării ei. În felul acesta poți spera să înțelegi dintr-o perspectivă personală ceea ce cînți, iar autorul și intenția sa să apară pe deplin valorificate în interpretare. Poziția și metoda cîntărețului sînt nete : clarviziunea pasionată asupra piesei, luminată pătrunzător de o meticuloasă pregătire istorică și estetică.

AFLASEM înainte de a o întîlni pe Elisabeth Schwarzkopf că se supune chiar de la începuturile carierei sale unui regim claustral, ceea ce i-a sporit percepția artistică. Cu prilejul recitalului de la București, a refuzat orice invitație, evitînd pe cît se putea întîlnirile cu muzicieni, critici, admiratori. A făcut din singurătatea și retragerea ei din lume o însușire esențială, recomandînd colegilor mai tineri izolarea indispensabilă meditației, de care nici un artist nu se poate lipsi.

Un reporter britanic a numit-o pe Elisabeth Schwarzkopf *marea doamnă a cîntecului*. Fusese impresionat, așa cum am fost cu toții, de forța elementară a gingășiei și noblețe sale, care sugerează corespondențe sufletești cu auditorii.

Dincolo de glas, tehnică și experiență, aceste corespondențe explică arta cu puține echivalențe în secol a Elisabethei Schwarzkopf. *(București, 1973)*

Scanned with CamScanner

CONTRADICȚIILE LUI DORU POPOVICI

NU greșea Enescu atunci cînd le cerea artiștilor veșnica preocupare de un scop oarecare, o continuă frămîntare în îndeletnicirile lor. Ele sînt indispensabile în perioadele de neliniște și eforturi dramatice ale schimbării înfățișării lumii materiale și morale. În astfel de perioade, personalitatea artistului se conturează mai limpede, conștiința de sine cîștigă mai mare vigoare.

Urmăresc de mulți ani cu interes și simpatie pe compozitorul Doru Popovici, muzicianul revoltat, individualistul dîrz împăcat pe încetul cu spiritul de breaslă care statornicește o atitudine și supune legilor ei aspirațiile refractare. Îi urmăresc activitatea fiindcă e o continuă antinomie, ca să nu folosesc cuvîntul mai dur de contradicție între muzica sa de generozități lirice, și starea sufletească de încordare și singurătate ce-i caracterizează izbucnirile polemice.

Ce-a captivat Doru Popovici în substratul ascuns al simțirii? În muzică, apele vii ale tradiției, mirodeniile bizantine din cîmpia Dunării și vînturile iuți, purificatoare, ale podișului transilvan; din primele sale compoziții, dincolo de iscusința sigură de sine, am descoperit ecourile intime ale unui melos izvorît din tradiția etnică prelungită în sunetul muzicii moderne. În atitudinile manifestate cu prilejul dezbaterilor din lăuntrul corpului constituit într-un organism legal al compozitorilor și muzicologilor, exploziile unei energii comprimate, ale unei insatisfacții continue.

Bănuiesc că jocul fanteziei și al spiritului este la Doru Popovici de o violență cu totul neobișnuită. Că violența aceasta își află împăcarea îndeosebi cînd creatorului i se oferă ocazia de a sublima tradițiile neamului său în valori de limbaj proaspăt. Și n-aș greși prea tare dacă aș spune că adevăratul Doru Popovici este cel din compoziții, exprimat în muzica sa, iar ieșirile lui de *enfant terrible* sînt doar un uluitor joc al temperamentului său sensibilizat de ceea ce el socotește a fi lipsă de măsură, inadvertență la epocă, ingratitudine și injustiție.

DE CE să te surprindă micile vijelii stîrnite de acest talentat muzician, care și-a cucerit loc sigur în generația de muzicieni români căreia îi aparține în mai toate genurile? Odată ce artistul dîrz și conștient de ceea ce urmărește s-a stabilit în capitală cu amintirea viziunii virgiliene a Banatului său natal, viziune contrazisă violent de trepidația metropolei în plină metamorfoză. Cum

Scanned with CamScanner

să te încadrezi în mediul nou de viață cu atîtea suveniruri patriarhale precipitate în concepții și deprinderi ? Însușindu-ți o viziune cosmică a existenței, care să se suprapună măruntelor avataruri cotidiene și meschinelor dimensiuni ale perspectivei citadine.

Doru Popovici nu mi-a spus niciodată, fiindcă relațiile noastre sînt doar de amiciție colegială și reciprocă considerație profesională, nu chiar de prietenie, dar știu ce infern este pentru el zgomotul și agitația neîntreruptă a orașului mare. El s-ar vrea, cu Johannes Caionni — iubitul său Ion Căianul —, într-un claustru străvechi din careva rîpă transilvană, contemplînd pe ferestruica ogivală limanul cerului neprihănit. Sau, fiindcă l-au fertilizat sevele Bizanțului prin intermediu levantin, s-ar simți acasă într-un tărîm spongios de ape și stufuri, unde conștiința se despersonalizează, topindu-se în euritmia firii străbătute de soare și seve, din care răsar umbre antice, silueta de fum a lui Ovidiu la Pont și fluierul de soc al ciobanului mioritic.

PLĂMADA din care s-a născut și timpul în care se risipește s-au îmbinat în Doru Popovici într-o personalitate creatoare grea de neliniști și căutări, a cărei nostalgie după universul bucolic e contrazisă zilnic de greutăți, încît împăcarea sa cu viața presupune luptă, încordare, frămîntări, tălmăcite într-o expresie artistică generoasă și originală în muzica românească de azi. *(București, 1974)*

VIOARA FERMECATĂ

CESARE Andre Bixio va împlini curînd șaptezeci de ani. Am să-i expediez cu acest prilej o telegramă cu urări de viață lungă, la Milano, unde l-am cunoscut în ajunul ultimului război și unde mi-a publicat și mie o compoziție. Are să-mi mulțumească, sînt sigur, tot prin telegraf, cu arguția proprie napolitanilor.

Fiindcă, Bixio a văzut lumina zilei la Napoli, unde a și început să compună de pe cnd n-avea decît treisprezece ani. Mai purta uniformă de licean cînd flașnetarii de pe via Toledo și veselii *lazzaroni* de pe cheiurile scăldate în parfumul florilor de portocali îi cîntau melodiile *Sidicianne* și *Bambina*, răspîndite în toată Italia, ba și dincolo de frontierele ei.

O victorie destul de neobișnuită la Napoli, oraș cucerit pe vremea aceea de melodiile franceze. Totuși, un școlar pe nume

Scanned with CamScanner

Bixio și-un „mandolinar" zis di Capua au izbutit să alunge, pe nesimțite, cîntecele de import, înlocuindu-le cu canzonette neaoșe inspirate din folclorul local. Ele se fredonau peste tot, pînă și de trecătorii care-și surîdeau și manifestau o desăvîrșită mulțumire pentru splendoarea peisajului și frumusețea fără moarte a cîntecelor napolitane.

— Pe vremea aceea — povestea Bixio — nu eram conștient de victoria pe care o repurtasem. Fiindcă nu în toate țările și nici chiar în toate părțile Italiei muzica compozitorilor naționali nu reușise să înfrîngă ispita cîntecelor și-a ritmurilor străine la modă.

BIXIO a avut în adolescență și o brumă de voce. Ascultătorii l-au remarcat însă nu prin ea, ci prin căldura cu care își cînta compozițiile proprii și melodiile populare. Napolitanii erau de părerea că atunci cînd Bixio cîntă, inima plînge și suspină : *Quando Bixio canta, il cuor piange e sospira !*

Glasul lui Bixio a răgușit curînd, ca să rămînă doar compozitorul, cu succese tot mai răsunătoare, devenind unul din autorii de frunte ai muzicii ușoare italiene și editor cu o prolifică activitate. Pe la începutul celui de-al patrulea deceniu, s-a stabilit la Milano, unde a publicat în editura proprie cîntecele confraților săi Eldo di Lazzaro, Franga, Rusconi, Frustaci.

— *Senti, Bixio* — i-a spus într-o bună zi unul din acești confrați. Începi să cam uiți că ești compozitor, de dragul editurii. Oare să te fi părăsit muza ?

— *Ai raggione* — a recunoscut Bixio, spășit. Nu-i cere sticletelui să cînte ca privighetoarea.

— *Sù la testa !* — l-a încurajat colegul mai tînăr, în cel mai neaoș dialect napolitan.

După plecarea lui, Bixio a rămas singur în biroul său din Galleria. I s-a părut deodată că îi suflă cineva la ureche melodii cum nu născocise decît în adolescența sa demult uitată. Și-a revăzut deodată orașul natal, Vezuviul pe zare, livezile cu portocali, marea nemărginită dincolo de portul cu vapoare și vaporașe vopsite în culori vii. Dorul de casă s-a răzbunat pe neașteptate, dînd naștere la o mulțime de cîntece, unul mai izbutit decît altul.

LA intervale de cîte patru sau cinci luni, Bixio — care nu-și uitase experiența editorială nici în calitate de compozitor — și-a publicat noile melodii. Ele au devenit aproape toate piese de rezistență ale repertoriului de gen. Compusese într-o singură noapte, la pianul dezacordat din biroul editurii, trei piese : *Parlami*

Scanned with CamScanner

d'amore, Mariù, Vivere și *Violino tzigano*. Ele au pătruns pînă și în repertoriul concertistic al unor artiști lirici ca Beniamino Gigli, Tito Schipa, Mario Lanza, clasicizîndu-se asemenea melodiilor lui Tosti și Denza.

Dintre toate, parcă *Vioara fermecată* a plăcut mai mult, poate fiindcă *piange e sospira*, ca odinioară, la Napoli, glasul adolescentului crescut în legănarea ardentă a canzonettei meridionale. *(Milano, 1938 — București, 1974)*

PASĂREA MĂIASTRĂ

I

Eram campozitor, unul din ajutoarele lui Ion Vasilescu, la teatrul de revistă „Alhambra", cînd — la o repetiție nocturnă — Maria Tănase a apărut pe scenă. Interpreta o melodie scrisă de maestru anume pentru ea.

O vedeam atunci pentru întîia oară pe cîntăreața atît de îndrăgită de public, departe încă de renumele pe care avea să-l dobîndească abia mai tîrziu. La cei douăzeci și cinci de ani ai săi, era nu doar frumoasă, ci și de o feminitate prilejuitoare de neistovite încîntări. Ochii ei viorii — de un vioriu straniu în bătaia reflectoarelor — aveau luciri de perlă. În ciuda acestor luciri, pluteau în ei parcă somnoroase cețuri, ca sufletul văilor care suie primăvara către cer, în straturi transparente de răcoare.

II

Cînd Maria Tănase a început să cînte, frumusețea ei s-a imaterializat subit, ca să nu rămînă decît glasul.

Un glas cu un timbru particular, clar și fierbinte, avînd cu toate acestea și adîncimi de strună gravă. Izvora nu numai din popor, din solidaritatea cu pămîntul, din vîntul serii și baterea în neștire a frunzelor toamna, ci și din substanța unei filosofii. Vibra

Scanned with CamScanner

în el invitația la meditație asupra vieții, asupra bucuriilor și mîhnirilor ei, asupra apelor fără fund ale sentimentelor omenești. El trezea în cei ce-l ascultau imagini fără vîrstă, amintirile unui lung șir de oameni ce ne precedase în bezna timpului.

Descopeream uimiți, cum trebuie să sune un cîntec inspirat din muzica poporului, cu un accent elegiac stăpînit și cu sentimentul nostalgic pentru peisajul natal. Maria Tănase cînta ca nici o altă interpretă a genului, știind — cum spunea Tudor Arghezi despre ea — *„să calce cuvîntul și silaba, să arunce zbenghiul accentului unui viers în punctul unde cade și pasul ideii, ea dă, fără greș, întotdeauna, ghirlanda în relief a cîntecului de opincă"*.

Era atît de identificată cu felul de a gîndi, de a simți și de a se exprima al oamenilor din popor, încît Octavian Goga constata uimit că Maria Tănase *„e acasă la ea în toată țara, ca orice artist adevărat"*.

III

Cu toată identificarea ei cu dialectele folclorului, Maria Tănase a avut un stil propriu. Calitățile lui esențiale au fost sinceritatea și simplitatea. A restituit într-un bogat repertoriu, cu o ideală cizelare, cîntecul sătesc și pe cel al periferiilor de oraș, scoțînd din ele accente autentice.

„Cînd, sub misteriosul și limpedele cer, păstorul thrac își pricepu destinul, pe față i se așternu melancolia", spune un poet comentînd *Miorița*. Melancolia aceasta, iscată de înțelegerea destinului care ne definește atît de bine ca popor, stăruie fără încetare și în cîntecele Mariei Tănase.

IV

Am fost prieteni, în măsura în care Maria Tănase confunda spontan colegialitatea cu prietenia. Pasărea această măiastră — cum o poreclise Nicolae Iorga — se destăinuia fără ezitări tuturor. Simțirea ei era călăuzită de teama de singurătate, de aici și dorința permanentă de a se înfrăți cu toți și cu toate.

Scanned with CamScanner

Cine dintre cei ce au fost în apropierea ei n-a auzit-o rostind ca pe-un chiot, cu accentul ei neasemuit și cu inflexiunile spre registru de violoncel ale vocii ei :

— Eu vă iubesc pe toți, mă frate !

Ne iubea, cu adevărat, pe toți, cu o patimă neprihănită, ca o soră fecioară, care, în apriga-i sete de fecunditate, rămînea fără rod, rănită de moarte în feminitatea ei cea mai tainică.

Numai puțini au cunoscut această dramă a Mariei Tănase, care s-ar fi voit mamă, spre a putea să transmită unui urmaș atributele visului ei arzător. În substanța acestui dor cumplit mocnea mitul pămîntului pe care l-a cîntat, mitul dragostei pe care l-a tălmăcit.

O ascult, într-o înregistrare mai veche, suferind de dezlănțuirea asupra-i a fatalității, în cîntecul de mahala *Un țigan avea o casă*, Maria Tănase plînge în el acel *chez-elle* sacru, care nu-i atît clădirea cu acoperișul ei, ci este căminul cu leagănul în care gîngurește viața ruptă din femeia-mamă, căminul cu omul — omul ei roditor, datorită căruia femeia trăiește măcar o dată, o singură dată minunea maternității.

S-a stins, fără ca dorul ei să se-mplinească. Oare cine e în stare să asculte lamentul Mariei Tănase în *Frică mi-e că mor ca mîine*, fără să se scufunde — împreună cu glasul cîntăreței — în ritmurile întunericului și ale luminii cosmice, unde se împletesc indisolubil iubirea, durerea, moartea ?

V

Muzica prezidă hora spațiilor, credeau vechii greci. Socoteau cîntecul un element fundamental al dragostei, învești mîntarea materiei pieritoare în esențele universului, ale veșniciei lui. Prin armonie, spune Platon, expansiunea sufletului către nemurire atinge culmile cele mai înalte, dobîndind o conștiință mai clară a unicității sale pe lume.

Acest lucru l-a simțit Nicolae Iorga cînd, în 1938, a ascultat-o pe Maria cîntînd la Vălenii de Munte, cu un timbru și-un accent pe care le recunoști și dintr-o mie și le vor recunoaște mereu cei ce, venind după noi, le vor sublima în conștiința lor, confundîndu-le cu vibrațiile sufletului unui întreg popor. *(București, 1938—1975).*

Scanned with CamScanner

INTERVIU CU ENRICO MAINARDI

SÎNT artiști care refuză să trăiască din amintirea triumfurilor de altădată. În 1965, cînd l-am reîntîlnit la Roma, Enrico Mainardi încetase mai de mult să concerteze. Violoncelul Amati rămăsese tot prietenul său cel mai drag, dar amuțise. Sau, dacă mai prindea cumva glas, o făcea în ceasurile tîrzii ale serii, în intimitatea căminului unde nu pătrund urechile indiscrete ale lumii.

— *Caro amico* — îmi spunea Mainardi —, virtuozul care nu știe cînd anume se cuvine să se retragă pățește ca dansatoarele îmbătrînite sub farduri și izgonite pe scîndurile unor spelunci de periferie. Există la instrumentele netemperate o anumită vîrstă după care precizia intonației se deteriorează, datorită sensibilității tocite a tactilității și auzului. De această lentă dar sigură ruină fiziologică nu scapă nimeni. Pianiștii sînt feriți, în general, de pacostea anilor, de asta Rubinstein este și azi, la peste optzeci de ani, un mare virtuoz, iar Albert Schweitzer a cîntat la pian și la orgă cu aceeași măiestrie pînă la sfîrșitul vieții.

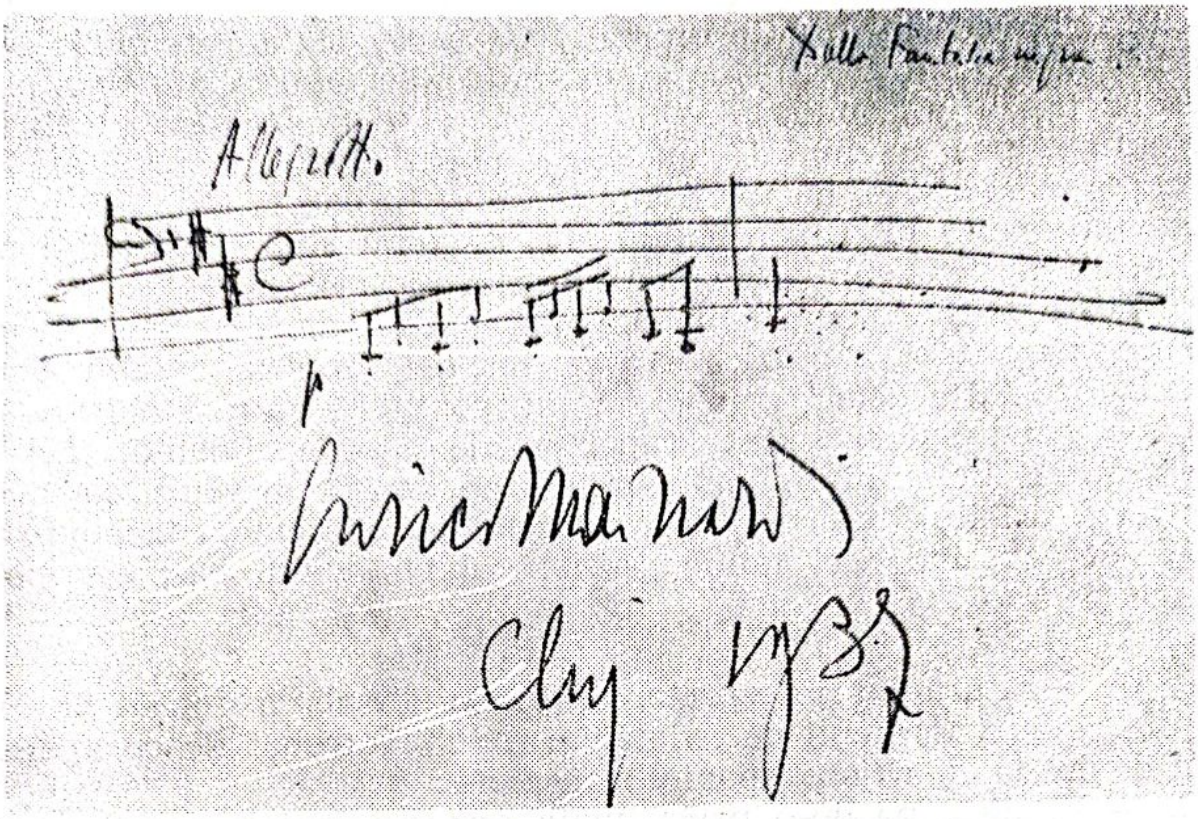
— Cum vă simțiți fără muzică, fără practica zilnică a instrumentului ? — mă minunez în osteria de pe via Garibaldi, unde m-a invitat să stăm de vorbă.

— Nu sînt fără muzică, odată ce mă îndeletnicesc cu educarea tinerilor interpreți. A celor care au depășit faza inițierii tehnice, spre a putea aborda problemele de estetică ale interpretării.

— Unde ați cîștigat practica pedagogică, odată ce practica dumneavoastră interpretativă este rezultatul cîtorva decenii de activitate concertistică ?

— Sînt de mai mult timp profesor la Academia Santa Cecilia, unde se aplică principii înaintate de pedagogie muzicală. Se urmărește acolo unitatea dintre aspectele tehnice și aspectul artistic în educarea măiestriei interpretative. Metoda se aplică la academia noastră în toate sectoarele culturii instrumentale, ca și de altfel în clasele de compoziție. Educarea compozitorului trebuie să constea, cred, în dezvoltarea capacității de a pătrunde diferitele stiluri ce se oferă exprimării sale și de a putea opta pentru cel care convine mai mult personalității fiecăruia. Socotesc necesar ca pregătirea muzicienilor moderni să aspire la ridicarea necontenită a nivelului lor de cultură, ceea ce dezvoltă gustul artistic, sporește capacitatea de comunicare a creatorului și interpretului cu publicul. Numai cînd profesionalismul desăvîrșit se unește cu un orizont spiritual larg se poate vorbi de o artă majoră, de nobila căldură a comunicării.

Scanned with CamScanner



ACEASTĂ „nobilă căldură a comunicării", tonul frumos și pătrunzător mi-au rămas în amintire de la recitalurile din 1937 ale violoncelistului Enrico Mainardi, care, în osteria romană, soarbe pe îndelete din auriul Orvietto secco cu calmul conștiinței unei munci bine făcute. *(Cluj, 1937 — Roma, 1965)*

ARTA LUI PABLO CASALS

„Ce izbîndă! Ce mulțumire dătătoare de noi puteri! Din toate timpurile, nestatornica semințe omenească a avut nevoie de oameni care să-i ocrotească demnitatea. Acest artist este dintre cei care salvează onoarea umanității".

Thomas Mann

CARE este secretul forței magnetice a lui Casals? — se întreba un critic muzical american. Întrebarea mi-am pus-o și eu auzindu-l la București, înainte de a doua conflagrație mondială, ca să descopăr răspunsul nu atît în talentul artistului, cît în personalitatea și caracterul omului de excepție.

Scanned with CamScanner

În convorbirile cu Corredor, Casals a evocat începuturile sale, aducîndu-şi aminte cu emoţie de tatăl său, muzician remarcabil care a trezit în copilul plin de înzestrări dragostea de muzică şi de muncă prin exemplul său. Şi-a amintit şi de „geniala" înţelegere" a mamei sale, de felul cum peisajul hispan şi detaliile lui au acţionat asupra lui ca un catalizator, de felul cum muzica i-a prilejuit din fragedă copilărie o stare de elevaţie morală.

Toate acestea, cum spuneam, pe fondul unui caracter de excepţie, pentru care muzica era la fel de naturală ca, bunăoară, respiraţia. Atîta doar că, în cazul lui, geniul şi efortul neîntrerupt au fost supuse unor secrete raporturi de interdependenţă, căci înzestrările trebuiau disciplinate, organizate, sporite mereu. Doar astfel reuşeşte artistul interpret să redea viaţa operelor concepute de alţii, descoperind acel tainic „suflet" al cîntecului care nu poate fi pus pe note.

ÎN legătură cu interpretarea, Pablo Casals a folosit în mai multe rînduri termenii de „viaţă" şi „viu". Întrebat de ce apelează atît de des la ei, artistul spaniol a răspuns :

— Fiindcă, pe de-o parte, viaţa este cel mai bun îndrumător al nostru, iar pe de altă parte, fiindcă problema esenţială a oricărui interpret este aceea de *a* da publicului său o tălmăcire vie. Trebuie să respingem tot ce nu este evident, tot ce pare artificial. Asta nu este un îndemn spre facilitate şi superficialitate, ci dimpotrivă. Nimic mai greu decît să regăseşti minunata simplitate a formelor vii ; trebuie, mai întîi, ca ele să trezească ecoul potrivit în sufletul nostru, iar apoi să urmăm o muncă fără capăt. Anii au făcut să confirme importanţa acestui efort, odată ce în fiecare zi descopăr lucruri noi.

Iată, de fapt, adevăratul răspuns la întrebarea iniţială ; un răspuns simplu, care aparţine moralei omului din toate locurile şi din toate timpurile : munca, stăruinţa, efortul cotidian, care duc mereu la descoperirea de aspecte noi. O muncă a cărei temelie este modestia, cunoaşterea exactă a propriilor limite.

CASALS îşi începea ziua cîntînd la pian cîteva preludii şi fugi de Bach. Exerciţiul acesta era mai mult decît o „facere a mîinii", fiind o înviorare spirituală prin participarea intensă la muzica interpretată. Datorită profundei înţelegeri a maeştrilor universali şi spanioli, el a realizat tălmăciri unice la violoncel sau la pupitru, detectînd frumuseţi rămase pînă la el ascunse.

O valoare deosebită au consideraţiile lui Casals asupra libertăţii de care poate să dispună un interpret în legătură cu textul

Scanned with CamScanner

muzical. Adversar al reconstituirilor istorice în sensul reproducerii mecanice a indicațiilor din partitură, el dovedea o uimitoare mobilitate, darul asociațiilor, al reconsiderărilor revelatoare. „Înnoirile" sale — între care schimbarea unor instrumente vechi cu altele mai noi în lucrări de Bach — au iscat consternarea puriștilor, ca să-i satisfacă în schimb pe muzicieni și pe ascultători.

— Cel mai bun sfat — spunea Casals — este acela de a înlătura cu hotărîre prejudecățile și de a ne apropia cît mai mult, în interpretările noastre, de ceea ce ne spune muzica lui, căci nu există o regulă anume pentru interpretarea operei lui Bach.

Aceasta este revoluția săvîrșită de Pablo Casals în arta interpretării lui Johann Sebastian Bach, despre care se mai crede și se susține de către mari autorități mondiale că se supune unor reguli imuabile, că orice „subiectivizare" a muzicii lui constituie o impietate. Dar cum ar fi cu putință, se întreba tot Casals, să redai adîncimea, viața fremătătoare și elevația muzicii lui fără a participa la ea printr-o puternică emoție personală ? Numai în acest fel se pot oglindi intensitatea și sensurile ei profunde, nicidecum în afara trăirii subiective. Fără participare afectivă — fără *subiectivism*, așadar — pînă și geniul lui Bach se preface într-un act de virtuozitate deliberată, într-o perfecțiune mecanică.

VIOLONCELUL, bagheta, chiar pianul sînt sub degetele lui Pablo Casals instrumente ale revelației. Ce minunată a fost colaborarea lui, la Paris, cu Enescu și Casella sau Cortot într-un trio ! Cîte clipe de neuitat s-au înfiripat în intimitatea seratelor lor muzicale ! Și ce fericit s-a simțit publicul pe care arcușul și bagheta lui Casals l-au purtat pe culmile desfătării artistice !

Viața i-a fost, ca de altfel arta, un izvor de necurmate bucurii. Cei care tind spre idealuri nobile pot afla în activitatea marelui muzician catalan pilda unei nemărginite încrederi în om și în puterile sale morale, exemplul unei simplități și grandori ce ne redau încrederea în umanitate.

Nu cunosc epigraful gravat pe piatra tumulară a lui Pablo Casals. Cred însă că i s-ar potrivi cel mai bine cuvintele rostite despre el de un francez :

„Renunțînd la ovațiile gloriei, care l-au întîmpinat atît de des în lumea întreagă, el a preferat să vegheze la porțile patriei sale îndurerate și să se închidă în singurătatea visului său, a artei sale și-a dragostei de țară. Ce minunată pildă de noblețe, de demnitate și mîndrie umană !"

(București, 1976)

Scanned with CamScanner

AMINTIREA LUI SABIN DRĂGOI

PRIN anii '20, cînd Bartók a întreprins primul său turneu de concerte în România, el a vizitat și librăria Morawetz de la Timișoara. Librarul bănățean i-a arătat oaspelui de vază o serie de piese din noua creație a compozitorilor români. Le-a ales pe cele care afirmau cu mai multă hotărîre independența personală și rezonanța folclorică a inspirației autorilor.

Bartók a răsfoit îndelung tipăriturile ce i se prezentaseră, apoi s-a oprit la două caiete cu miniaturi de cîntece și jocuri pentru pian, cu efecte de ritmică și ton popular, ale unui tînăr compozitor bănățean. Cum ele se înglobau într-o atitudine artistică pe măsura propriilor sale vederi, muzicianul maghiar i-a spus librarului devenit editor :

— Aveți grijă de acest om ; el vine pe urmele mele !

Omul acesta era Sabin Drăgoi, fiu de țăran din Selișstea arădană, absolvent al Conservatorului de muzică din Praga, unde urmase compoziția sub îndrumarea lui Novák. Semnase o serie de articole în care pleda cu înflăcărare pentru o nouă muzică românească inspirată din folclor, pentru studierea temeinică a cîntecelor și dansurilor sătești, pentru transplantarea cu un meșteșug sigur a suflului lor etnic în creația cultă. Nu se oprise doar la manifestele acestea concepute într-un diapazon de însuflețire, ci desfășurase el însuși o activitate bogată de culegere și publicare a melodiilor populare din Transilvania, tipărind între anii 1931 și 1942 trei colecții de mare valoare : *303 colinde din Banat și Ardeal, 122 de melodii din județul Caraș* și *Monografia muzicală a comunei Belinț.*

Se ivise de astă dată în arena muzicii naționale un tînăr și studios creator, hotărît să-și însușească structurile melodico-ritmice ale cîntecelor și dansurilor populare. Indiferent la conceptul de modernitate în artă, căutările sale novatoare erau orientate spre folclor, fiind convins că o muzică întemeiată pe tradițiile etnice va contribui la o mai limpede conștiință de sine a societății noastre. Compozițiile sale pentru cor, orchestră, formații camerale și teatru muzical au impus curînd un nume și o autoritate indiscutabilă în muzica românească din perioada interbelică.

ERAM elev de conservator cînd, în 1928, știrea succesului fără precedent al operei *Năpasta*, prezentată în premieră absolută la București, a măturat peste țară ca un uragan. Drăgoi deveni

Scanned with CamScanner

celebru peste noapte, spre a se impune treptat și străinilor — dacă nu neapărat prin difuzarea muzicii sale peste hotare, în orice caz prin ceea ce el reprezenta pentru arta națională.

În curînd, muzica lui a fost difuzată frecvent la postul de radio creat în capitală, încît l-am auzit și noi, în provincie, pe Ion Nebunul povestind cum a scăpat din ocnă.

La premiera clujeană a *Năpastei* am fost în sala plină de tineretul amuțit de uimirea cîntecelor și jocurilor populare ce răsunau din orchestră și de pe scenă și care îl purtau cu gîndul la satele părăsite ale copilăriei. Nici unul dintre cei ce au asistat la acel eveniment de neuitat nu și-a cruțat palmele și nici gîtlejul la căderea cortinei, nici unul n-a uitat entuziasmul iscat de premiera aceea transformată într-o manifestare națională.

Eu l-am ținut minte și pe compozitorul mic de statură, cu ochii vii și întunecați, cu lavalieră romantică și costum închis de învățător rural venit la oraș de sărbători, neștiind că pantofii de lac se poartă numai la smoching și frac, nu și la costum de stradă. A mulțumit însă aplauzelor cu un aer detașat, de om deprins cu teatrul și riturile lui, care știe ce datorează publicului, dar și ce i se cuvine lui însuși din partea acestui public.

În 1938, la premiera clujeană a operei *Kir Ianulea* am asistat în calitate de cronicar muzical, publicînd despre eveniment o amplă dare de seamă în ziarul „Tribuna" și legînd o prietenie de-o viață cu Drăgoi. Ne-am înțeles de la cea dintîi întîlnire, înțelegere spontană care a șters orice diferență de vîrstă și statut artistic dintre noi.

Niciodată, de-a lungul unei prietenii de peste trei decenii, neumbrită de norul vreunei neînțelegeri, Drăgoi nu m-a făcut să simt superioritatea sa ca artist, valoarea sa față de care nutream de altfel o prețuire sinceră, nici n-a încercat să-mi dea sfaturi. Dimpotrivă, el a fost cel care se consulta cu mine și, cu modestia ce-i era în fire, îmi cerea părerea în diverse probleme legate de difuzarea lucrărilor sale. M-am zbătut de multe ori pentru el și am izbutit să-i fiu de două sau de trei ori de folos, ceea ce el n-a uitat, căci m-a numit cercetător științific principal la filiala clujeană a Institutului de etnografie și folclor al cărui director general era. M-a și ținut acolo „în brațe", cum se spune, publicîndu-mi în *Revista de folclor* o comunicare despre *Cîntece, jocuri și obiceiuri magice din Topliță*, pe care Constantin Brăiloiu, aflat pe vremea aceea la Geneva, a socotit-o — într-o scrisoare adresată profesorului Tiberiu Alexandru — *„remarcabilă"*.

O mare satisfacție pentru un mic folclorist de ocazie!

Scanned with CamScanner

REGRET că nu m-am dovedit pe măsura speranțelor pe care Drăgoi le legase de mine. Se aștepta din partea mea la un efort de interpretare adîncită a operei sale, la o exegeză complexă care să cuprindă din perspectivă muzicologică aspectele diverse ale creației lui. În afara unei serii de cronici și articole, am reușit cel mult să public la Cluj, într-un tiraj limitat, o monografie expozitivă despre *Năpasta*, capitol de sinteză dintr-o monografie care n-a fost niciodată scrisă.

Cu acest gînd m-a inițiat Drăgoi în planurile-i de creație, în amănunte ale muncii sale, ca și în gîndurile ce le nutrea despre înfățișarea distinctă a propriei muzici. Cum singur nu se simțea în stare, de teama unei prea mari subiectivități, spera din partea mea să pot face efortul unei precise situări a operei sale în contextul noii muzici românești.

Lungile convorbiri ce le aveam în frumoasa sa casă din strada Polonă erau alimentate, în parte, de această intenție a compozitorului. Ea îl predispunea la confesie, după cum îl îndemna și spre evocarea unor oameni de care fusese legat, a cîtorva episoade cu o semnificație deosebită din trecutului său. Se mira mereu cît de repede trecuseră anii, ce puțin timp îi rămăsese spre a duce la capăt proiectele sale de creație. Lega mari speranțe de opera sa *Horia*, pe un libret propriu, pe care n-a mai apucat s-o vadă pusă în scenă. Mi-a cîntat din ea părți întregi, la pianina din camera sa de lucru, cu glasul său răgușit, oprindu-se din cînd în cînd pentru a-mi da lămuriri asupra orchestrației, bucuros cînd îi spuneam că sînt momente în lucrare de un timbru excepțional și de un relief dramatic impresionant.

TREBUIA să-l vizitez într-o duminică dimineață, cînd am aflat că Drăgoi fusese internat în spital. I-am urmărit cu mare încordare scurta agonie, refuzînd să-l concep — pe artistul acesta atît de viu, de trepidant, de preocupat de munca sa — în viziunea cimitirului. Îl regăsesc, așa cum l-am cunoscut, în muzica sa, care — cu ingratitudinea proprie posterității imediate — răsună destul de rar în ultimii ani. *(Cluj, 1938 — București, 1976)*

IN MEMORIAM TUDOR DUMITRESCU

La Fertőd, în Ungaria, cu largi spații înflorite în jurul palatului Eszterházy, unde se întîlnesc din doi în doi ani tinerii artiști interpreți din toată lumea la festivalul internațional *Interforum*, un

Scanned with CamScanner

tînăr pianist român, adolescent încă, trezea în 1973 în asistența exigentă — critici, profesori, dirijori, producători de disc, de emisiuni radiofonice și televizate, impresari — fiorul emoției. Prin interpretarea sa elocventă, prin sunetul plin, colorat, patetic, printr-o tehnică strălucită, prin tălmăcirea plină de poezie a marii *Sonate* de Liszt. Prin concentrarea și gravitatea expresiei sale, printr-o frunte prematur îngîndurată și ochi arzători, adînci, privind în interior, acolo unde stăruie ca o palidă boare eul complex al artistului tînăr care își caută, dibuind încă, relațiile cu sine însuși și cu universul nemărginit al muzicii.

Înalt, subțire, delicat — un lăstun omenesc fraged încă, dar de pe atunci viguros —, Tudor Dumitrescu a impresionat auditorul internațional de la Fertőd. Sentința lui a fost, fără vreo complezență, categorică : *„Un pianist de uimitoare resurse tehnice și artistice, un muzician al cărui viitor este cert"*.

DAR ce este cert în efemera existență omenească ? Viitorul, care scapă previziunilor noastre, s-a transformat pentru Tudor Dumitrescu, printr-un gest ostil al stihiilor, numai în cîteva secunde de seism, în trecut. Un trecut care este și al culturii noastre muzicale, al tuturor celor ce prețuiesc arta. Și este nespus de vie durerea evocării unui neobișnuit talent, a cărui scurtă viață a fost curmată brusc, la douăzeci de ani neîmpliniți, ca zborul păsării retezat de săgeată în văzduh. A muncit cu stăruință și pasiune, secretul oricărei reușite, dăruindu-se muzicii fără rezerve, prefăcînd ceasurile de destindere într-un efort nicicînd întrerupt, spre a-și supune întreaga făptură artei, tălmăcirii muzicii, impunîndu-și cu o dîrză disciplină să uite că există pentru vîrsta lui și distracție, și spațiu de zburdat, și destindere, spre a-și putea folosi timpul tot în scopul evoluției sale.

Rezultatele acestei mișcătoare seriozități s-au văzut curînd ; ca elev al Liceului de muzică din București a debutat la Ateneul Român în concertele de tineret ; a cîntat pe scena Radioteleviziunii ; a fost prezent la Festivalul național al tinerilor muzicieni. De-atunci, ca și mai tîrziu, ca student al Conservatorului, a concertat în capitală și în țară, cu recitaluri individuale sau colaborînd cu orchestrele simfonice, a fost programat în emisiuni de radio și televiziune, a cîntat peste hotare cu filarmonicele din Iena și Weimar, demonstrînd peste tot talent și o pregătire excelentă, ba chiar scînteia aceea care se aprinde rar și prevestește de obicei geniul. Într-un turneu în Polonia a fost socotit de critici *„fenomenal"*, fiind chiar mai mult decît atît : un adevărat artist !

Scanned with CamScanner

CEEA CE interpreta Tudor Dumitrescu dobîndea, prin darurile sale pe zi ce trecea mai răspicate, suflu poetic, forță de adîncime, semnele premonitorii ale unor lesne descifrabile împliniri apropiate. Felul cum cînta era un vîrtej de sunete calde, vibrante, puternice și totodată gingașe — gingășia unui temperament romantic și nobil.

Înzestrările i-au fost confirmate și de laurii cuceriți de timpuriu : premiul I la Festivalul și concursul republican din 1973, Medalia de aur la al X-lea Festival mondial al tineretului și studenților de la Berlin din același an. Cursurile de perfecționare urmate la Geneva, sub îndrumarea lui Nikita Magaloff, au adăugat o nouă strălucire artei sale aflate pe calea sigură a perfecționării.

Am în față proiectul de program propus de el, doar cu cîteva zile înainte de sfîrșitul tragic sub ruinele cutremurului, pentru un recital din luna aprilie la Ateneu : două sonate de Beethoven, opus 10, nr. 2 în Re major, și opus 9, nr. 4, în Mi bemol major, împreună cu *Sonata în fa minor, opus 5*, de Brahms. Ar fi adus în interpretarea lor tonuri de primăvară, meditație și energie, culoare și pasiune. A rămas din ele doar o ciornă de program, o filă de hîrtie peste care s-au năruit tone de moloz, tone de zădărnicie.

AM pierdut o mare făgăduință, ca să ne rămînă exemplul emoționant al unui tînăr cu rare înzestrări, consacrat cu întreaga sa făptură muncii și nobleței fără seamăn a artei. *(București, 1977)*

VALOAREA LUI TIBERIU BREDICEANU

ACTIVITATEA lui Tiberiu Brediceanu nedumirește prin bogăția și diversitatea ei ; s-ar părea că este cu neputință ca un singur om să săvîrșească atîtea : peste două mii de melodii populare culese în toate regiunile țării, o colecție de vreo două sute de fonograme, aproape trei sute de cîntece pentru voce și pian, piese instrumentale și corale compuse între 1893 și 1965, socotite documente de importanță istorică pentru tendințele de înfiripare a unei conștiente vieți muzicale la noi, cinci sau șase lucrări destinate teatrului muzical, cîteva duzini de studii și articole, zeci de conferințe rostite cu diferite ocazii. Și de-ar fi numai atît. Dar mai

Scanned with CamScanner

este activitatea sa în cadrul Asociațiunii pentru literatura și cultura poporului român din Transilvania, conducerea departamentului artelor în Consiliul Dirigent de la Sibiu, întemeierea în 1919 a primei Opere Române la Cluj, înființarea unui conservator ASTRA la Brașov, contribuția sa la crearea și buna funcționare a fostei societăți a compozitorilor români.

E mai mult decît i se poate cere unui om, fie el atît de însuflețit de idealul creării unei muzici românești culte de valoare universală cum a fost Tiberiu Brediceanu. Cu toate acestea, după apariția unei monografii despre viața și opera lui *, lucrare modestă de altfel, al cărei singur merit este de a fi prima și, deocamdată, unica închinată personalității muzicianului și animatorului cultural bănățean, am fost criticat de unii că tratez teme „minore".

Oare poate fi minoră o contribuție atît de importantă ca a lui Brediceanu, și într-o perioadă de dibuiri a căilor afirmării noastre pe toate tărîmurile culturii spirituale? Dacă am căuta un punct central al preocupărilor sale favorite, l-am găsit în dorința de a releva vechimea, originalitatea, valoarea cîntecului și jocului popular românesc.

DE CÎTE ori, în apartamentul său de pe strada Puțu-cu-plopi din centrul Bucureștiului nu mi-a vorbit Tiberiu Brediceanu despre necesitatea de a fi cît mai *români*, mai noi înșine în limbajul muzicii noastre. A existat, fără îndoială, între talentul și pregătirea sa artistică un divorț continuu, de unde și iritabilitatea sensibilității sale adeseori ulcerată de criticii lipsiți de înțelegere și respect pentru semnficația eminent culturală a activității și operei sale. Cred că era conștient de valoarea exactă a ansamblului propriilor preocupări, de felul cum scosese în evidență cu multă aplicație frumusețea și ineditul cîntecului și jocului popular din Transilvania și Banat.

Toate acestea au definit temperamentul romantic al lui Brediceanu, patosul care îl anima și la bătrînețe. Era într-însul o neîntreruptă vibrație, care se exterioriza parcă și într-un fel de tremur al întregii făpturi. Și nu era tremurul vîrstei înaintate — l-am văzut ultima oară pe cînd avea aproape nouăzeci de ani —, ci freamătul de neliniște și neastîmpăr al unui *homo faber*, care nu poate să renunțe pînă la capăt la munca, la creația, la preocupările sale de o viață.

---

* George Sbârcea, *Tiberiu Brediceanu în slujba muzicii românești*. Cluj, 1957. Ediția a II-a, Editura muzicală, București, 1967.

Scanned with CamScanner

Amintirea trecutului cu umbrele lui scumpe îl predispunea de fiecare dată la confesie. D. G. Kiriac, Iacob Mureşianu, George Dima, George Coşbuc, Octavian Goga, Nicolae Iorga, Guilelm Şorban, Nicodim Ganea, Leonida Domide, Timotei Popovici, Valeriu Branisce, Popovici-Bayreuth, Constantin Pavel, Traian Grozăvescu, Aca de Barbu înviau de-a valma în aducerile sale aminte, cu cuvintele lor, cu felul lor de a fi, cu nuanţele timpului cînd trăiseră. Era o enciclopedie vie şi e păcat că nici o editură n-a avut ideea de a-i cere să-şi scrie sau să-şi povestească memoriile, care ar fi conţinut date nepreţuite, unele cu totul necunoscute posterităţii, despre luptele românilor din Transilvania pentru a-şi afirma fiinţa naţională.

Avea în camera sa de lucru, lîngă pianină, o lădiţă — un fel de sipet — în care păstra documente de mare valoare, corespondenţa sa bogată cu toţi oamenii de seamă cu care colaborase sau pe care îi combătuse.

Fiindcă Brediceanu a fost un bănăţean bătăios, care se pricepea să transforme condeiul în spadă ; pînă şi coarda sa evocativă zbîrnîia agresiv de cîte ori cita un nume ce-i amintea un episod polemic. Iar felul său de a-şi aminti nu avea nimic din nostalgia după un trecut de fantome a paseiştilor. Păstrase pînă la urmă ceva din entuziasmul şi candoarea artistului amator, pentru care viaţa este plină de interes sub toate aspectele ei.

ÎN TIMP ce-mi furniza datele materiale pe care le-am folosit în volumul ce i l-am consacrat, Tiberiu Brediceanu dovedea o minuţioasă informaţie asupra noii creaţii muzicale, asupra compozitorilor noştri din generaţia de mijloc, ca şi asupra unora dintre tineri. Ştia să remarce lacunele şi să facă observaţiile critice de rigoare, cu un oarecare subiectivism, firesc, care ţinea însă de solidaritatea sa cu concepţiile proprii generaţiei, nicidecum de vreun orgoliu personal. Cu toate rezervele cu care uneori se exprima despre colegii săi, îi iubea şi preţuia, dîndu-şi seama fără greş care sînt cei de primă importanţă pentru noua şcoală de compoziţie naţională.

Peste contingenţa artistică, peste valoarea în sine a cîntecelor şi doinelor sale pe gustul şi rosturile vremii cînd s-au ivit din condeiul său sîrguincios, creatorul Brediceanu a fost mereu învins de Brediceanu patriotul, sentiment propriu românilor transcarpatini înainte de războiul de întregire. *(Bucureşti, 1977)*

Scanned with CamScanner

UN MARE DIRIJOR

A FOST timp îndelungat o tendință afurisită în noi — care mai persistă pe alocuri — de a ne scădea, micșora, minimaliza propriile valori. Am săvîrșit greșeala aceasta cu mulți oameni de seamă ai noștri din trecut. Ajunge să-i pomenesc pe doctorul Levaditi, pe inginerul Coandă, pe istoricul Pârvan, ca generațiile ce ne-au precedat și care nu mai au cum să se căiască pentru miopia lor să îndure oprobiul meritat al posterității.

Cu Jean Bobescu s-a întîmplat aidoma, chiar dacă au fost destui de mulți cei care l-au prețuit, l-au admirat, l-au iubit. Și nu doar pentru că era un artist desăvîrșit, căruia muzica îi influența misterios și nebănuit actele sufletești, ci și fiindcă a fost întruchiparea celor mai prețioase calități omenești : bunătatea, înțelegerea, generozitatea, politețea, delicatețea, eleganța comportării.

Toate acestea în persoana dirijorului Jean Bobescu, care a tălmăcit — într-o activitate de peste șaizeci de ani — fiorul cel mai înalt al frumuseților muzicii.

BOBEȘTII sînt craioveni de obîrșie, artiști și muzicieni din tată-n fiu. Dintre cei patru frați Bobescu, toți consacrați din tinerețe teatrului și muzicii, Constantin, compozitor și dirijor, și-a legat numele de Radiodifuziune, iar Jean a fost strălucitul dirijor de operă, aplaudat în multe capitale străine. Dacă ar fi venit din altă țară, ca oaspe al unor spectacole de la noi, ar fi fost adulat și ridicat în slăvi. Cum era însă „doar" de-al nostru, nu i-a rămas altceva de făcut decît să ridice el în slăvi muzica interpretată.

Fiindcă Jean Bobescu *interpreta* operele din repertoriul bogat și variat al Operei Române din Cluj, unde și-a inaugurat cariera dirijorală pe cînd avea douăzeci și cinci de ani. Le intuia, cu cele mai fine antene, frumusețile ascunse, împărtășindu-le publicului în revărsări emotive. Se transpunea în spiritul muzicii, retrăind la pupitru aceeași lume fabuloasă ca și personajele de pe scenă, cărora le indica intrările cu bagheta sa, care mai degrabă dezmierda, decît poruncea.

Nu că Jean Bobescu ar fi fost lipsit de autoritatea firească șefului de orchestră. Era însă adeptul dragostei și prieteniei care pun în mișcare o lume. Critica vieneză, bunăoară, îl socotea prin anii '30 *„un senzual al muzicii"*, căci Bobescu nu era de nimic mai străin decît de impersonalitatea artistică. El se abandona cu întreaga sa personalitate muzicii, se risipea în eroii din opere, re-

Scanned with CamScanner

trăia cu ei — carnal aproape — aceeaşi lume prelungită în acţiune dramatică şi în stări muzicale. În timp ce dirija, capul îi era mai totdeauna ridicat în sus, spre întîmplările de dincolo de rampă, iar mîinile aveau aerul că îmbrăţişează întreaga orchestră, cu cîntăreţi cu tot. Nu-i ajungea doar să tălmăcească ceea ce era scris în partitură, ci vroia să aducă de fiecare dată şi o mărturie personală despre ce se cînta. Devenea în acest fel, în fruntea ansamblului, un creator de generoase elanuri.

Spectacolele pe care Jean Bobescu le-a dirijat la Opera Română din Cluj, ca şi la Opera Română din Bucureşti, timp de aproape cinci decenii, au fost evenimente de artă care nu se uită.

CINE l-a văzut pe Jean Bobescu la pupitru, în fracul său elegant şi cu fluturaşul de la gît de o impecabilă albeaţă, ştie cum trebuie să fi arătat, în urmă cu peste un veac şi jumătate, Gioacchino Rossini. Fiindcă semăna uluitor cu portretele „Lebedei de la Pesaro", asemănare care în spectacolele cu *Bărbierul din Sevilla* devenea de-a dreptul halucinantă. Aveai strania impresie că în fruntea orchestrei se află Rossini însuşi, într-un travesti modern, *in buon carne* — cum spun italienii —, înalt, spătos, cu sprîncenele stufoase, cu părul în valuri ridicat pe ceafă ca două aripi de pasăre. Pe faţa uşor alungită stăruia veşnic un surîs de satisfacţie şi, totodată, de încurajare, pe care îl vedeam din sală de cîte ori întorcea capul — ceea ce se întîmpla des — către loja avanscenă, unde se afla soţia sa. Îi cerea parcă aprobarea pentru ceea ce făcea cu bagheta, iar doamna Bobescu încuviinţa cu o mişcare abia perceptibilă a capului, într-o înţelegere înduioşătoare.

Soţii Bobescu au alcătuit un cuplu perfect — cuplu ideal admirat de toţi, invidiat de mulţi. Pentru Jean Bobescu omenia, ca şi muzica, nu era doar interimat, ci o stare naturală permanentă, adecvată sensibilităţii şi idealului său. În apartamentul de pe strada Wilson din centrul capitalei, unde îl vizitam după ce abandonase viaţa artistică activă, nu l-am auzit vorbind decît cu afectuoasă stimă şi preţuire, ba chiar în termeni superlativi despre toţi cei cu care colaborase de-a lungul carierei sale. Pentru el toţi erau „buni" şi „dragi", toată arta românească era un colectiv de sfinţi şi mucenici, pe care-i aşeza cu mărinimie în icoana idealismului său.

Idealismul acesta al lui Jean Bobescu nu şi-a aflat lungimea de undă decît în muzică, de asta i s-a şi consacrat în întregime, într-o firească potrivire temperamentală cu arta baghetei. *(Bucureşti, 1978)*

Scanned with CamScanner

PEREGRINĂRI MUZICALE PRIN STATELE UNITE ALE AMERICII

LA WASHINGTON am sosit într-o seară caldă la sfîrșit de noiembrie, ca oaspe al Departamentului de Stat în cadrul schimburilor culturale dintre țările noastre. Prin hubloul avionului fixasem cu ochiul dilatat de emoție largile bulevarde ale capitalei americane, a cărei arhitectură evocă Europa, îndeosebi Parisul lui Haussman. Fiecare din bulevardele acestea este cîte un Champs Elysée supradimensionat, cu jocul amăgitor al luminilor în asfaltul ud. Casa Albă se scălda într-o negură argintie, iscată de bătaia reflectoarelor : un decor de teatru mult mai redus ca proporții decît îmi apăruse în poze și filme. Obiectivul de luat vederi are darul de a modifica proporțiile, ochiul viu repune totul în dimensiuni reale.

M-au uimit cu toate acestea, a doua zi, proporțiile Bibliotecii Congresului. Pe drept cuvînt e socotită una dintre cele mai mari victorii ale culturii americane. Încăperi spațioase, săli de lectură vaste și luminoase, depozite aerate găzduiesc peste zece milioane de titluri și cam tot atîtea ziare, reviste, buletine, discuri, benzi de magnetofon, partituri muzicale. Totul se obține în cîteva minute, fișierele sînt simple și ținute la zi, oricine se descurcă ușor în ele, fără intervenția bibliotecarilor.

Deși creată abia în 1928 — odată cu cea din România ! —, arhiva de folclor este surprinzător de bogată. Cu concursul unor specialiști ca Robert Gordon, John și Alan Lomax, Benjamin Botkin, Duncan Emerich, Rae Korson ș.a., arhiva posedă azi peste treizeci de mii de cilindri cu mai bine de trei sute de mii de melodii populare, cîntece de plantație, spirituale, western, jazz arhaic, basme, povestiri, versuri, proverbe și alte categorii de folclor american. O subdivizie a arhivei adăpostește mai multe mii de discuri comerciale de folclor, sala de lectură pune la dispoziția cititorilor aproape patru mii de volume și periodice de folclor, etnomuzicologie, etnografie selectate din zecile de mii de titluri ale colecției bibliotecii.

Un interes deosebit prezintă pentru cercetători tezele și dizertațiile nepublicate, adunate din lumea întreagă și tratînd cele mai variate aspecte ale folclorului și etnografiei de pretutindeni, împreună cu aproape un sfert de milion de manuscrise muzicale, dintre care două treimi cu notații făcute de etnomuzicologi americani și europeni în cursul cercetărilor de cîntece populare americane, mergînd pînă la cîntecele sclavilor de culoare de pe plantațiile din sud.

Scanned with CamScanner

Fiecare regiune, zonă etnografică, stat federal al Statelor Unite figurează pe rafturile și în casetele secției etnografice. Materialul cel mai bogat provine din Ozarka, Texas, California, Wisconsin, Michigan, Ohio, New York, Vermont și Maine. N-au fost neglijate nici grupurile etnice polonez, francez, mexican, evreiesc, bine reprezentate în colecții. Muzica indiană include vreo cinci mii de cilindri înregistrați prin anii '20—'30. Se difuzează periodic selecțiuni din aceste înregistrări, pe discuri LP. Dintre ele, o valoare deosebită are seria *Folk Musik in America,* publicată cu prilejul bicentenarului independenței americane.

IN cursul unei întrevederi cu David H. Kraus, unul din conducătorii diviziei europene a Bibliotecii Congresului, mi s-a arătat o parte a materialului de folclor românesc, titluri publicate de Academie și Editura muzicală. Nu fără satisfacție mi-am regăsit în fișierul catalogului general o bună parte din cărțile scrise de mine în ultimele două decenii.

N-a fost una din surprizele cele mai mici pentru un călător venit de atît de departe !

Ceea ce solicita însă David H. Kraus de la noi e discul românesc de folclor, muzica cultă inspirată din folclor, culegerile de cîntece și dansurile populare ale etnomuzicologilor noștri. Există în America un interes sincer pentru arta și muzica românească, odată ce produsele de cultură se află la temelia cunoașterii mai adînci a unui popor. Nu poate exista o călăuză mai potrivită pentru introducerea într-un spațiu geografic străin decît arta, muzica, literatura. Ele ajută la formularea unor opinii reale, le susțin și se încheagă în imagini corespunzătoare despre ceea ce sîntem și înfăptuim. Prezența noastră în lume presupune informarea, cu iuțeală, a tuturor surselor de cunoaștere și difuzare, or, Biblioteca Congresului din Washington este una dintre aceste surse sigure și eficiente.

DUPĂ o săptămînă petrecută la Washington D. C., în zare s-a ivit, răspîndit printre poiene verzi în plin decembrie, pe malul stîng al fluviului Mississippi, New Orleansul. Un oraș de basm, unde vechea arhitectură franco-spaniolă face casă bună cu construcțiile mamut ; din fereastra de la al douăzeci și optulea etaj al hotelului, străzile din centru mi s-au părut văi adînci și prăpăstioase, cu circulația dementă a autovehiculelor veșnic grăbite. Temperamentul meridional își spune aici cuvîntul.

Scanned with CamScanner

Noroc că Vieux Carré, cartierul istoric unde s-a născut muzica de jazz, a rămas intact. Vechile clădiri cu cîte un etaj sau două, cu balcoane și verande sau cerdacuri la stradă, cu mărunte curți interioare — *patio* — au fost restaurate. Noaptea, impresia e copleșitoare : pe fluviu alunecă la vale, semnalizînd răgușit din sirenele lor cu aburi, istoricele *steamboat*-uri, luminate feeric și înțesate cu turiști americani și străini.

Am făcut și eu pe unul din aceste vaporașe cu aburi o plimbare nocturnă, pînă în Golful Mexic și înapoi. Pe punte, un mic combo de negri sexagenari cînta din trompetă, trombon, banjou și bass o melodie de demult, care făcea ecou corului orașului de pe mal, fremătînd în noaptea de decembrie caldă ca o vară tîrzie.

Nu poți avea ghid mai bun prin Vieux Carré ca muzica de jazz. Pe străzile animate pînă la ivirea zorilor se înșiră zeci de localuri în care cîntă mici formații de cîte trei sau patru muzicanți — uneori un singur pianist ; improvizațiile lor delicioase sînt ca fluturii iviți pe-o clipă și dispăruți în clipa următoare, totul pe o pulsație de ritm care invită la dans. Mîna caută involuntar creionul și peticul de hîrtie, spre a nota măcar o parte din cele auzite, dacă n-ar fi tentația de a continua plimbarea nocturnă prin acest cartier, neverosimil ca un decor de teatru, unde străzile poartă denumirile de Bourbon, Toulouse, Chartres, Dumaine, Royal : o Americă zidită în acest vechi cartier francez la o scară mai umană.

Cu toată forfota de turiști, stăruie acolo o melancolie fără nume, amintirea unui trecut dispărut, pe care o mînă de artiști negri încearcă să-l evoce, rechemînd umbrele celor care, nu prea demult, au dat naștere în acest loc unei noi forme de artă, reflex cotidian al existenței locale.

ÎNTR-UNA din zilele petrecute la New Orleans am fost invitat al universității de negri „Xavier". E o instituție relativ tînără, întemeiată în perioada interbelică de un nobil suflet filotim, Katherine Drexel, o albă din Philadelphia. Am aflat dintr-o lungă convorbire cu conducătorul departamentului muzical, dr. Malcolm Breda, de uluitoarea activitate a studenților acestei universități.

Cu vreo patruzeci de ani în urmă, studenții acestei universități au întemeiat o companie de operă. Ea a prezentat cu forțe proprii, mai tîrziu cu concursul unor foști studenți deveniți cîntăreți, dirijori, artiști instrumentiști, o mare parte din repertoriul mondial, ca și cîteva lucrări ale compozitorilor americani de culoare. Unul din succesele de durată ale ansamblului universitar a fost opera-folk *Tremonisha* de Scott Joplin, codificatorul rag-

Scanned with CamScanner

time-ului, ca și premiera mondială a unei drame muzicale de Ulyses Kay.

Marea sală de audiții s-a dovedit în curînd neîncăpătoare, astfel că ansamblul Xavier dă mai nou spectacole în toată legea pe scena teatrului Saenger. Succesul moral sporește renumele universității, în timp ce beneficiile materiale ale concertelor și spectacolelor contribuie la înzestrarea departamentului muzical cu aparatură modernă pentru laboratoarele de electronică, cu instrumente muzicale necesare studiului.

Un studiu temeinic, cu aplicații practice permanente, cum am avut prilejul să constat la cîteva concerte de jazz — mă aflam doar la New Orleans, leagănul acestei muzici ! —, în cadrul cărora studenții-compozitori și studenții-interpreți își exersează și verifică inspirația, dexteritatea, progresele realizate într-o strînsă colaborare cu profesorii.

Atenția publicului este dovada înzestrărilor celor ce creează și cîntă, ca și a nivelului învățămîntului de specialitate.

Cu aceeași atenție a fost urmărită prelegerea pe care am ținut-o, cu exemplificări muzicale, despre muzica noastră populară și cultă. Doi tineri pianiști, ca și membrii unui cvartet de coarde m-au rugat să le înlesnesc obținerea unor lucrări de muzică românească, pe care ar dori să le includă în repertoriul lor. Solicitarea ilustrează șansele ce le are creația compozitorilor noștri de a fi difuzată în lume.

LA biblioteca unei alte universități din New Orleans — Tulane —, custodele arhivei de jazz, profesorul Richard Allen, mi-a arătat bogatul material strîns timp de o jumătate de veac. El cuprinde primele compoziții de jazz tipărite în Statele Unite de librari anonimi, afișele unor concerte istorice, înregistrări „rasiale“ de prin anii '20, vechi și rare, o impresionantă galerie de fotografii ale celor care au zămislit în acest oraș jazzul.

Bucuria de a-mi afla eseul *Jazzul, o poveste cu negri* printre scrierile din întreaga lume despre muzica de jazz nu o pot înțelege pe deplin decît cei ce, lucrînd fără întrerupere, nu mai au răgazul de a-și da seama de raza răspîndirii muncii lor.

New Orleans a deschis drumuri inedite în muzica americană, atracția exercitată de jazz pe tot globul se explică și prin fondul autentic popular al acestei arte.

Orașul păstrează, pe lîngă vistieria din bibliotecile și arhivele universităților, cîte ceva din trecut : vechea arhitectură franco-hispană ; micul tramvai demodat, care leagă cartierul rezidențial de

Scanned with CamScanner

fluviu și ale cărui semnale de clopot interferează cu zvonul muzicii de prin măruntele spelunci și cluburi unde jazzul se cîntă zi și noapte ; cortegiile funerare, ce străbat străzile în frunte cu o fanfară de negri : muzicanții sînt îmbrăcați în uniforme și tricornuri de paradă, au pasul rar și dansant, sunetul alămurilor lor a fost cultivat la perfecție și se transmite, de un secol, din tată-n fiu.

E senină moartea într-un oraș unde, în plin decembrie, boschetele înfloresc roz pe străzile năpădite de vegetație sudică și colindate de studenții ce-și duc pantofii în mînă sau în sacoșe !

CE constrast, după un zbor de cinci ore, Denverul la poalele munților colorado ! Zăpada de două palme, termometrul scăzut pînă aproape de —20° Celsius, troiene pe străzi și prin piețe. Dar în holul hotelului Hilton, cald și animat, cîntă spre seară un singur pianist melodii de altădată, *Ramona, Jeannine, Pagan Love Song,* melodii de Rudolf Friml, Irving Berlin, Ray Henderson. Muzica, la fel ca decorul secesionist al hotelului, este în autentic stil retro, spre deosebire de orașul modern, cu o înfricoșătoare proliferare de blocuri în centru.

Un centru activ și agitat, în ciuda frigului însorit — „soare cu dinți" — dintre imensele clădiri pline de agenții, birouri, magazine, restaurante.

Seara am luat loc, cu un ușor scepticism, în imensa sală de concerte cu peste cinci mii de locuri. Mi se atrăsese atenția din vreme că voi avea de-a face cu o orchestră provincială. Cînd colo, ansamblul simfonic din Denver este un uimitor exemplu de profesionalitate și disciplină. Sub conducerea noului dirijor permanent, italianul Gaetano Delogu, orchestra demonstrează o intonație perfectă, respirație amplă, minuțiozitate în cele mai neînsemnate nuanțe, cultură artistică. *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2* de Bartók, solist Ruggiero Ricci, și *Simfonia a IX-a* de Schubert au revelat un ansamblu omogen, matur, capabil de sesizarea esenței spirituale a muzicii.

Sala, într-o cumplită noapte geroasă din centrul muntos al Americii și într-un oraș de negustori, crescători de vite și bancheri, era plină pînă la ultimul loc.

A DOUA zi, la Universitatea Colorado din Boulder, la poalele munților vineți în lumina feerică a iernii, am avut o întîlnire cu profesorii și studenții facultății de muzică — peste o mie de tineri americani și din alte țări sau continente —, avînd ocazia de a

Scanned with CamScanner

urmări procesul de învățămînt, de a cunoaște concepțiile și metodele pedagogice. Ele se limitează de fapt la o îndrumare și un control aș spune discrete, lăsînd teren liber imaginației, afirmării capacităților personale, inițiativei individuale. În mărunte cabine de repetiții, cu instrumentele necesare sau echipamentul electronic la dispoziție, avînd și o izolare fonică desăvîrșită, tinerii studiază, compun, experimentează, prezentîndu-se săptămînal la controlul profesorului și producîndu-se frecvent în concerte, recitaluri publice, care au un caracter de simpozioane.

După conferința despre muzica românească, la masa comună oferită de corpul profesoral, am avut o convorbire pe tema perspectivelor de intensificare a schimburilor muzicale dintre țările noastre. În afara lui Enescu, la Boulder se cunosc lucrări de Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Ștefan Niculescu, Dan Constantinescu. Mi-au fost cerute lucrări simfonice, coral-simfonice, camerale, orchestra și formațiile camerale ale studenților dorind să cînte în producțiile lor și muzică românească.

Poșta își va face fără îndoială datoria, spre a satisface o cerere care nu poate decît să ne bucure.

LA Philadelphia, după alte trei zile, Eugen Ormandy își începuse de două luni cea de a patruzeci și treia stagiune de concerte cu celebra sa orchestră, secondat la pupitru de Riccardo Mutti și William Smith. Un concert de vineri, la orele 14, dirijat de compozitorul polonez Stansilaw Skrowaczewski și avînd în program *Simfonia „Haffner"* de Mozart, *Muzică nocturnă* de dirijorul compozitor și *Simfonia fantastică* de Berlioz, umpluse frumoasa sală a filarmonicilor îndeosebi cu tineret, dar și cu publicul de funcționari și angajați comerciali care își începuse weekendul.

Vizitasem dimineața Universitatea Temple, cu întîlniri de profesori și studenți, conferință, întrebări și răspunsuri. Decanul, Jonathan Sternberg, șeful catedrei de compoziție și conducătorul orchestrei universitare, în același timp dirijor-oaspe al ansamblurilor simfonice americane, îmi cerea stăruitor Suitele pentru orchestră, *Vox Maris* și *Simfonia a III-a* de Enescu, pe care dorește să le prezinte în concerte publice.

Aveam să cunosc, într-una din zilele petrecute la Philadelphia, cea mai bogată bibliotecă muzicală din Statele Unite : *Colecția Fleisher*, donată bibliotecii universității. Sam Dennison, custodele acestei colecții unice în lume, avînd în dotarea ei peste cincisprezece mii de compoziții pentru orchestră, în partituri și știme, m-a întîmpinat cu lexiconul *Muzicieni români* de Viorel Cosma, deschis la numele oaspelui.

Scanned with CamScanner

Din păcate, materialul muzical românesc din biblioteca de la Philadelphia este insuficient; dirijorii și artiștii instrumentiști, care apelează zilnic la serviciile acestei biblioteci, nu vor putea să execute muzica noastră înainte de a ne îngriji noi înșine de a o propaga acolo și atunci cînd este util. Mai avem de făcut unele lucruri spre a ne impune opiniei publice americane prin artă, deoarece la Philadelphia eram prezenți — dacă asta s-o fi numind cumva prezență — doar cu o piesă de teatru despre care afișele anunțau că *„e din Transilvania"*, piesa intitulîndu-se... *Dracula*. Cîțiva studenți vroiau chiar să afle de la mine dacă vreun compozitor român n-a compus o operă sau poem simfonic pe tema lui Dracula !

A figura cu ceea ce avem mai de valoare și ne reprezintă în adevăratele noastre dimensiuni spirituale la marile biblioteci americane și de peste tot, înseamnă a pregăti climatul de opinie indispensabil prezenței românești pe glob.

N-AM avut ocazia de a asista la nici un concert al Orchestrei simfonice din Boston, am cunoscut în schimb celebra Universitate Harvard, care conferă orașului Cambridge — de fapt o prelungire a Bostonului — imaginea unui Montmartre american. Peste tot tineret, nu numai în animatele cofetării și restaurante populare, ci mai cu seamă în sălile de curs, prin aule, laboratoare, studiouri de audiții, biblioteci.

În comparație cu Bostonul vecin, sever și plin de cartiere cu edificii din cărămidă roșie, construite la începutul veacului trecut, Cambridge — această suburbie plină de vioiciune și pitoresc — pare o infuzie de tinerețe între zidurile bătrînei cetăți fondate de primii coloniști debarcați de pe Mayflower. De altfel, aproape jumătate din auditorii concertelor orchestrei din Boston sînt studenții de la Harvard.

ULTIMA perioadă a voiajului de o lună și jumătate pe coasta de est și în centrul Statelor Unite am petrecut-o la New York, unde am participat cu o comunicare la colocviul „George Enescu", organizat de Universitatea „New York".

Între numeroasele elemente disparate ale instituțiilor de cultură newyorkeze pe care le-am cunoscut, eram programat să vizitez și două importante așezăminte de învățămînt muzical : *Manhattan School of Music și Conservatorul Juilliard*.

La școala din Manhattan, adăpostită în fosta clădire a Juilliardului, am fost întîmpinat de afișe pe toți pereții, care îmi adre-

Scanned with CamScanner

sau un călduros *Welcome* și informau studenții și profesorii de întîlnirea cu un oaspe din România. O școală muzicală cu peste cinci mii de studenți nu poate fi ușor cuprinsă, astfel că n-am rămas decît cu impresia fragmentară despre activitatea secțiilor de muzicologie și istoria muzicii, unde prelegerea pe care am ținut-o despre muzica românească — cu exemple muzicale și proiecții de diapozitive — s-a bucurat de un auditor competent. O curiozitate vie îi caracterizează pe profesori și studenți, naiul nostru — deși doar înregistrat pe disc — i-a cucerit spontan, încît doi sau trei studenți ai clasei de compoziție și-au propus să scrie cîte un concert pentru nai și orchestră simfonică.

A doua zi am fost primit de compozitorul Peter Mennin, președintele Conservatorului Juilliard. Lunga noastră întrevedere mi-a lăsat o amintire de durată. Aspirațiile acestui muzician de seamă și pedagog apreciat sînt de fapt ale tuturor muzicienilor: libertatea afirmării personalității creatoare, experimentarea variatelor modalități actuale de a scrie muzică, alegerea drumului potrivit cu înclinațiile fiecăruia. Valoarea educației promovate la Juilliard constă în deplina încredere și sprijinirea nelimitată a talentelor tinere.

Peter Mennin s-a interesat — și nu din simplă politețe doar — de noua muzică românească. Și-a exprimat dorința de a participa la unul din viitoarele festivaluri „George Enescu", despre ale cărui ediții anterioare era informat. Încrederea acestui artist, prețuit în patria sa și cunoscut în afara ei, în fraternitatea tuturor muzicienilor, în rolul binefăcător al muzicii în viața individuală și colectivă este dătătoare de curaj.

Datorită unor astfel de convorbiri te poți simți pe-o clipă acasă, chiar la mai multe mii de kilometri de patrie. *(New York, 1978)*

ION DUMITRESCU

NU este mare numărul compozitorilor care au sacrificat de bună voie o parte din timpul lor necesar muncii de creație, spre a coborî în arena publică și a lupta, cu condeiul, cuvîntul și fapta, pentru răspîndirea muzicii și consolidarea prestigiului ei. Îi poți număra pe degetele unei singure mîini, odată ce ei se cheamă

Scanned with CamScanner

Enescu, în România, Berlioz, în Franța, Mendelssohn-Bartholdy, în Germania. Glinka, în Rusia.

Din familia lor face parte și Ion Dumitrescu, autorul unei *Simfonii*, al unui *Concert pentru orchestră de coarde*, al unui *Cvartet*, pe lîngă alte lucrări simfonice și camerale, care tălmăcesc pe limba deplinei clarități orientările optime ale școlii naționale de compoziție : valorificarea fără ostentație, dar cu fermitate, a intonației românești, asimilarea independentă a limbajului propriu secolului XX, un conținut izvorît din contactul neîntrerupt cu viața și problemele ei.

Din tot ce a compus Ion Dumitrescu se vede o cunoaștere temeinică a meseriei, o maximă seriozitate în tratarea genurilor abordate, talentul viguros alimentat de forțe sufletești de o rară generozitate. Toate acestea au fost jertfite, mult timp, printr-o hotărîre lucidă, în interesul activităților de organizare, îndrumare, sprijinire a Uniunii compozitorilor și muzicologilor și, prin ea, a creației muzicale românești din ultimul sfert de veac.

A fost nevoie pentru asta de o constituție morală și de o predispoziție spirituală deosebită, de capacitatea de a sesiza just valorile, de a le reliefa și de a restabili raportul între ele acolo unde el era compromis, de un adevărat geniu gospodăresc care și-a dat de altfel roadele generale în cantitatea și calitatea creației noastre muzicale.

SÎNTEM prea puțin conștienți încă de tot ce Ion Dumitrescu a înfăptuit în fruntea Uniunii compozitorilor. Întîi de toate o ideală înțelegere și o armonioasă conlucrare între membrii ei. Cei care știu ce spirite înclinate spre izolare și spre o exagerată evaluare a propriilor merite sînt în general artiștii își dau seama de importanța acestei victorii.

Odată unitatea de breaslă asigurată — și cu ce tact, cu cîtă diplomație, cu ce răbdare fără margini —, conducătorul înțelept și gospodarul prevăzător al treburilor morale și materiale ale compozitorilor și muzicologilor români ne-a deschis tuturor ochii și nu ne-a lăsat în iluzia primejdioasă a meritelor dobîndite. Ne-a îmboldit să lucrăm, ca prin roadele muncii noastre să restaurăm locul cuvenit muzicii în evoluția culturii naționale.

Ceea ce nu toți apreciază cum s-ar cădea este faptul că Ion Dumitrescu a creat și condițiile concrete adecvate pentru creatori, pentru demnitatea lor profesională. Pătruns de ideea rolului pe care muzica îl are în asigurarea unui conținut spiritual civilizației materiale, el a pregătit — și prin ce contingențe ostile ! — locul

Scanned with CamScanner

cuvenit muzicienilor creatori în noua structură și în condițiile actuale ale societății noastre.

Am fost martori, în timp ce Ion Dumitrescu se afla în fruntea compozitorilor și muzicologilor noștri, ai apariției multor creații muzicale însemnate, poate chiar a celor mai reprezentative pentru anii de după ultimul război, din muzica noastră contemporană. A luat ființă o editură muzicală, a răsărit în plin centru al capitalei un magazin de note, instrumente și accesorii muzicale fără egal în context continental, s-au creat o bibliotecă documentară, o vastă discotecă și-o fonotecă bogată, care depășesc ca număr și importanță a conținutului toate colecțiile existente în materie pe teritoriul țării. Au sporit schimburile cu colegii de peste hotare și a devenit la ordinea zilei prezența compozitorilor noștri la manifestările de prestigiu de pe întreg globul. Au fost deschise larg ferestrele muzicii românești spre lumea care a învățat să ne cunoască și să ne prețuiască.

Iar cînd muzicienii i-au solicitat sprijinul — pînă și interpreții, nu doar creatorii de a căror soartă răspundea —, Ion Dumitrescu le-a întins mîna, spunîndu-le cu volubilitatea energiei sale aflate într-o permanentă erupție :

— Voi sînteți copiii mei cu toții !

ION DUMITRESCU a fost și este un fel de părinte spiritual al multor muzicieni tineri și mai puțin tineri. Demonul chinuitor al creației a fost amuțit într-însul de dorința de a fi de folos altora, mai palpabil decît prin nobila frumusețe a mesajului artistic. Așa cum amuțit a fost și individualistul dîrz din el, spre a-și folosi energiile cu o iscusință sigură de sine în interesul marii familii a muzicienilor.

Generozitatea este principiul natural al artistului creator. La Ion Dumitrescu, care a încetat timp atît de îndelungat să coboare prin muzica sa miracolul pe pămînt, generozitatea a devenit un fel de scădere.

„Scădere" cu care nu mulți dintre noi ne putem împăuna. *(București, 1978)*

UN MESAGER AL CÎNTECULUI

CEEA ce caracterizează arta lui Dan Iordăchescu pe scena de operă sau pe estrada de concert este rigoarea clasică. Ea este rezultatul educației unui artist liric crescut în respectul tradițiilor

Scanned with CamScanner

nobile ale muzicii universale și naționale. Absolvent de conservator, discipol al lui Constantin Stroescu, el nu a încetat să crească și să-și desăvîrșească măiestria, chiar la o vîrstă cînd pînă și baritonilor le scad puterile vocale.

M-am întrebat adeseori cum a fost cu putință ca un singur om să cuprindă un repertoriu atît de variat, de la opere de Haendel, Purcell, Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Bizet, Gounod, Massenet etc., la operele moderne de o mare dificultate a intonației, între care ultima a fost *Luisiella* de italianul Franco Marino, prezentată în premieră absolută la Teatrul Bellini din Catania ?

Răspunsul pare a fi simplu, fără să fie. Căci a spune că munca este secretul lui Dan Iordăchescu nu ajunge spre a da o imagine cît de cît satisfăcătoare despre lungile ore de exercițiu zilnic, despre grelele nopți de memorare a partidelor din opere, despre repetițiile fără capăt cu pianistul acompaniator în vederea cizelării liedurilor clasice, romantice și moderne, despre pregătirea spectacolelor cu parteneri necunoscuți și orchestre străine, despre eforturile presupuse de o reprezentație sau un recital.

Mai e nevoie și de explicația „chemării", care e un aliaj de răbdare, însuflețire, voință, fantezie și încredere în puterile proprii fără de care nici un artist nu are șanse de izbîndă într-o profesiune atît de dificilă și delicată.

Glasul lui Dan Iordăchescu tălmăcește, cu finețea nuanțelor, cu numeroase calități de muzicalitate și de timbru, o întreagă lume de idei și simțiri. El cîntă la fel de firesc precum vorbește, fără efort, cu stilul superior propriu marilor artiști ai cîntului. Efortul aparține fazei de pregătire a rolurilor și recitalurilor sale. Pregătirea aceasta este de fapt atît de migăloasă încît, chiar în această primăvară, publicul din Leningrad l-a aplaudat și ovaționat ridicat în picioare timp de minute lungi, așteptîndu-l la ieșirea din scenă spre a-i mai mulțumi o dată pentru desfătarea prilejuită de vocea, arta, farmecul său de vrăjitor.

„VRĂJITOR" e un atribut pe care nu eu l-am născocit, ci i-a fost dat lui Dan Iordăchescu de criticii muzicali din lumea largă, pe care a cutreierat-o ca mesager al muzicalității noastre. Pretutindeni a fost întîmpinat ca un artist de seamă al contemporaneității, a fost asemuit cu Tita Ruffo, i s-au conferit peste o duzină de premii la concursuri și festivaluri mondiale de pres-

Scanned with CamScanner

tigiu. De la Varşovia la Bruxelles şi de la Moscova la San Francisco, numele lui Dan Iordăchescu este sinonim cu acel *maxiumm et optimum* pe care doar puţini artişti lirici îl ating în cariera lor scurtă şi agitată. *(Bucureşti, 1979)*

GLASUL UMAN AL VIOLINEI

EXISTĂ virtuozi ai viorii şi există artişti ai ei. Ion Voicu face parte din a doua categorie. A depăşit virtuozitatea, spre a deveni un fel de vraci al instrumentului său, din care scoate sunete fermecate. Sunetele acestea se datoresc acelui dar înnăscut care a fost numit destul de vag „talent". Atîta doar că talentul seamănă cu piatra preţioasă neşlefuită : numai cei ce o cizelează cu răbdare şi pricepere îi scot la lumină strălucirea şi-i împrumută adevărata valoare.

Munca lui Ion Voicu de cizelare a propriului talent a fost lungă. Iar cînd spun c-a fost, greşesc fără doar şi poate, odată ce el continuă să studieze, să adauge repertoriului propriu piese noi din muzica universală şi românească, ba chiar să şi compună, să dirijeze orchestra de cameră pe care a înjghebat-o.

Un artist preocupat de toate aspectele muzicii, dovedindu-se în toate un slujitor al frumosului. El este, din generaţia sa, violonistul cel mai cunoscut. Nimeni nu l-a întrecut — din aceeaşi categorie de vîrstă — în felul cum cîntă piesele de concert de Ceaikovski, Vieuxtemps, Lalo, cum dă glas *Baladei* lui Ciprian Porumbescu, cum intepretează romanţele de Beethoven, melodiile lui Sarasate. chiar şi *Ciocîrlia* noastră lăutărească. Un ton clar, precis, care vine din suflet. De asta criticii muzicali din trei continente au scris că violina lui Voicu „vorbeşte".

ASEMENEA tuturor artiştilor adevăraţi, Ion Voicu s-a perfecţionat fără întrerupere prin muncă, prin experienţă, prin cunoaştere. A dat în ţară şi peste hotare mai mult de o mie de concerte şi recitaluri. A colaborat cu orchestre simfonice importante pe întreg globul, a cîntat sub bagheta unor dirijori celebri şi a fost aplaudat de un public capabil să stabilească, prin comparaţie, valoarea reală a unui artist. În felul acesta a dobîndit el un renume internaţional, intrînd în categoria violoniştilor care se bucură pretutindeni de interesul melomanilor.

Scanned with CamScanner

CITEAM, nu demult, într-un ziar italian aceste rînduri care definesc însăşi arta lui Ion Voicu :

„Artistul român transformă violina într-un glas aproape uman, încît obţine din ea nuanţele pe care le doreşte şi de care muzica are nevoie spre a fi înţeleasă şi gustată deplin. Cine îşi stăpîneşte în acest fel instrumentul nu mai e doar virtuoz, ci este un adevărat magician". (Bucureşti, 1979)

UN CÎNTĂREŢ AL PITORESCULUI BUCUREŞTEAN

EVOCAREA începuturilor de cîntăreţ ale lui Gică Petrescu este un fel de duioasă alunecare peste timp. Nu vreau să număr deceniile. ca să nu mă mîhnesc pe mine însumi şi să nu-l supăr nici pe artistul acesta cald şi omenos, care — ca oricare dintre noi — are şi el călcîiul vulnerabil. Să nu-i vorbeşti de ani, de vîrstă, de bătrîneţe, fiindcă-i ajunge să cînte despre ele. Şi cum mai cîntă, delicat şi însufleţit, melancolic şi cu haz, amestecînd mereu culorile şi invitîndu-şi neîncetat publicul ba să se smiorcăie înduioşat, ba să tresalte înveselit ! Căci repertoriul său e alcătuit din ceea ce s-a numit la noi atît de frumos şi de potrivit : cîntece de lume. E un sac adînc acesta, fără fund aproape, unde încap şi cele de pahar, şi romanţele, şi tangourile unduioase care descătuşează instinctul ritmului adormit în ascultător.

Gică Petrescu este, de fapt, un cîntăreţ al pitorescului bucureştean, dar un pitoresc de substanţă, nu doar de limbaj. I-a descoperit cea mai izbutită expresie, încît într-un cîntec de mahala cu tînguiri lăutăreşti el află sunetul adînc al fiorului ce străbate muzica : ea trebuie ascultată într-o anumită dispoziţie. Gică este cîntăreţul anecdotic, care reconstituie întîmplări şi oameni, momente şi dispoziţii din acest oraş al nostru, mare şi fermecător, legănat în tristeţe şi bucurie de zeci şi sute de melodii, iar el pe toate le ştie, înviindu-le cu vocea sa de suavităţi mătăsoase, cu o simplitate necăutată, de parcă nici n-ar cînta, ci ar povesti.

DE CÎND îl cunosc pe Gică Petrescu ? De cînd a debutat pe terasa fostei Galerii Lafayette în neîntrecuta feerie a serilor de vară din Bucureştiul tinereţii noastre. Erau pe atunci în vogă tangourile lui Ionel Fernic, Elly Roman, Ion Vasilescu, Gherase

Scanned with CamScanner

Dendrino. Erau în vogă și *Ramona, Zaraza, Adios, muchachos*. Se căutau de asemenea melodiile lăutărești și populare, pentru care Gică a avut de la început antene sensibile și un glas catifelat, potrivit pentru ele. Își alcătuiește un fel de antologie a celor mai îndrăgite cîntece, pe care a sporit-o necurmat, pînă cînd a devenit un fel de arhivă vie a unei muzici care transmite fără greș mica emoție de-o clipă, ca și veselia contagioasă a cadenței săltărețe.

Îl ascult de mai multe decenii pe Gică, fiindcă îmbătrînim împreună, și de fiecare dată mă uimește darul său de a transforma pînă și cel mai simplu cîntecel într-o feerie. El recheamă prin ceața străvezie a amintirii chipuri dispărute, chipuri dragi, oameni care au fost. Iar vraja cîntecului este atît de mare, încît în loc de întristare ne copleșește o dispoziție stenică, ne simțim transfigurați și transpuși în cele trecute vremi, printre cei ce ne-au fost aproape, în vîrtejul anilor duși și readuși de magia cîntecului.

GICĂ Petrescu a rămas, de-a lungul anilor, cîntărețul inegalat al mărunțelor noastre bucurii și mîhniri. Ne-am deprins să-l avem printre noi, la sfîrșitul fiecăruia dintre vagabondajele sale artistice peste mări, delectînd pe omul de duzină, ca și pe melomanul cu o viziune proprie despre muzică. Căci și asupra fanteziei lui, cîntecele lui Gică au un efect fără greș, încît uită să se mai refere la genurile de artă și să facă operația deosebirii liedului de romanță.

Într-un veac de împrumuturi de peste tot de unde se poate, în muzica destinată desfătării omului simplu, Gică Petrescu păstrează nealterat fondul tradițional al cîntecelor noastre de lume, unele rechemate din trecut, altele mai recente, dar exprimînd aceeași substanță a simțirii, de o discretă sentimentalitate, mărturie a unui cîntăreț a cărui incandescență este temperată de luciditatea artistului experimentat. *(București, 1979)*

MUZICA LA NEW YORK ÎN STAGIUNEA 1980–1981

NU MĂ aflu pentru prima oară în marele oraș american de pe coasta de est, încît îmi dau seama la ce pot să mă aștept de la bogatele lui manifestări muzicale. Activitatea Metropolitanului și a Teatrului de operă municipal — *New York City Opera* —,

Scanned with CamScanner

concertele și spectacolele de pe Broadway au debutat și în acest an la început de noiembrie, luna cînd descind pe aeroportul Kennedy, străbătut de trepidația febrilă a marilor aerogări internaționale. Cea din New York este documentul impresionant al geniului constructiv modern. Ca și de altfel uimitorul prin dimensiuni și modernitate *Lincoln Center*, unde se află și noul teatru de operă *Metropolitan*, cu foaierul decorat de frescele lui Marc Chagall.

Speram ca un spectacol al celebrei Opere americane să-mi prilejuiască prima desfătare muzicală newyorkeză. Am fost însă decepționat aflînd că orchestra și corul sînt de mai multe săptămîni în grevă, solicitînd recalcularea salariilor și o mai judicioasă reglementare a orelor de repetiție, tocmai în vederea unei cît mai bune satisfaceri a obligațiilor de spectacol.

În locul spectacolului de operă, cel dintîi contact cu muzica la New York a fost un frumos concert al Orchestrei filarmonice din oraș, dirijat de Zubin Mehta. A fost marcată prin el recenta aniversare a compozitorului american William Schuman, care a împlinit șaptezeci de ani. I s-a cîntat una din lucrările de seamă, *Simfonia a IX-a*, avînd ca subtitlu „La Fosse Ardeatine". A fost scrisă în 1968, în memoria celor 335 de victime ale teroarei naziste din Franța în martie 1944 și îngropate în peșterile ardeatine. Cele trei mișcări ale simfoniei au fost cîntate fără pauză între ele, dînd impresia unei muzici cu program cu puternice apeluri emoționale. Schuman este și în această lucrare de maturitate deplină un orchestrator desăvîrșit, bun cunoscător al valorilor coloristice ale timbrurilor instrumentale și al combinațiilor lor. Sala a răspuns cu elan la admirabila interpretare, ovaționînd pe compozitor și dirijor, un fenomen de altfel propriu publicului de pe coasta de est a Americii. În centrul și în vestul țării, la Chicago, Detroit, Los Angeles și San Francisco, reacția publicului de operă și concert este mult mai rezervată.

Însă și newyorkezii se pricep să-și tempereze însuflețirea, cum au făcut-o după *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 1* de Bartók, al cărui solist — Pinkas Zukerman — n-a reușit să-i miște îndeajuns, cu toată partea lentă interiorizată și cu tot finalul tumultuos. La pupitru, Zubin Mehta a executat și de astă dată o încîntătoare pantomimă artistică, vizualizînd aproape muzica prin gestica sa de rară plasticitate, prin care materializează parcă cele mai ascunse sensuri ale lucrării.

După concert, am fost oaspete al Clubului de jazz „Bechet" de pe Third Avenue, colț cu Strada 75. Vedeta serii era Don

Scanned with CamScanner

Elliot, al cărui melofon și vibrafon, manipulate cu o fastuoasă dexteritate, transmit auditorului accente de tonuri înfiorate, atît de diafane încît își pierd cu desăvîrșire consistența materială. Am înțeles de ce i s-a conferit valorosului vibrafonist timp de șapte ani la rînd premiul revistei *Downbeat*. Am înțeles de asemenea în acest club, nu exagerat de frecventat, că între jazzul clasic și cel de azi există o continuitate firească, nicidecum o prăpastie, cum pretind unii.

SEARA următoare am fost invitat la *Brooklyn Academy of Music*. la un concert de muzică de cameră. Lucrările de Brahms, Mendelssohn-Bartholdy și Stravinski sînt interpretate de un proaspăt creat Cvartet cu pian. Cu cîtă plăcere se urmărește măiestria unor tineri abia ieșiți de pe băncile conservatorului ; ei nu cunosc încă orgoliul strident al multor artiști mai puțin talentați, însă oricum mai consacrați, ci oficiază cu gravitate visul adîncit în sine al muzicii.

Un eveniment — la care, spre a putea asista, am fost nevoit să apelez la amabilitatea unei cunoștințe din serviciul special de presă de pe lîngă Departamentul de stat din Washington — l-a constituit concertul jubiliar de la Carnegie Hall al Orchestrei simfonice din Boston, organizat cu prilejul aniversării unui secol de la crearea ei. Dar, mai mare daraua decît ocaua, odată ce programul a fost o improvizație nesemnificativă pentru importanța evenimentului : *Simfonia a V-a* de Beethoven, o arie din *Nunta lui Figaro* și din *Cidul* de Massenet, interpretate de o Grace Bumbry cam sleită, cu vocea decolorată și expresia incertă. *Uvertura „Benvenuto Cellini"* de Berlioz și, în primă audiție absolută, *Divertimento* pentru orchestră compus de Leonard Bernstein cu ocazia centenarului orchestrei. Publicul a fost decepționat de lucrarea omagială a lui Bernstein ; am urmărit cronicile din *New York Times* și *New York Post*, care au confirmat a doua zi impresia de hibrid lăsată de compoziție. Ba, un critic a asimilat-o pur și simplu muzicii ... pop !

Numai că ansamblul bostonez, alcătuit din o sută douăzeci și cinci de artiști desăvîrșiți, aparținînd la trei generații, are darul de a transfigura umbrele în lumini și de a da o nouă viață chiar și celor mai uzate lucrări din repertoriul simfonic, indiferent de cine se află la pupitrul lui.

Tot la Carnegie Hall am avut bucuria, după cîteva zile, de a-l reîntîlni la pupitru pe Eugen Ormandy. Celebrul dirijor, care împlinise recent optzeci și unu de ani, mi s-a părut mai tînăr și

Scanned with CamScanner

mai vioi decît cel mai tînăr dintre membrii Orchestrei simfonice din Philadelphia. Programul a debutat cu *Suita nr. 2* din baletul *Bacchus și Ariadne* de Albert Roussel, încheindu-se cu *Concertul pentru orchestră* de Bartók. Piesa de rezistență a fost însă *Concertul pentru vioară și orchestră* de Sibelius, solistă Dyalana Jenson, artistă de abia nouăsprezece ani, senzațională atît ca pregătire tehnică, cît și ca expresie artistică.

Publicul american continuă să fie impresionat puternic de orice virtuozitate și bravură, de stăpînirea mijloacelor de comunicare — pe toate tărîmurile, de limitele atinse prin „recorduri" — dar numai newyorkezii nu se sfiesc să sară în picioare și să ovaționeze cu însuflețire minute întregi după cîte o execuție de bravură, care le taie suflarea. Tînăra Jenson a uimit în așa măsură — și cu îndreptățire —, încît n-a mai fost lăsată să părăsească scena înainte de a oferi un supliment, executînd cu o fantastică siguranță, și în același timp cu multă înțelegere, o piesă pentru vioară solo de Bohuslav Martinu.

M-am întrebat după acest concert cu adevărat excepțional — în care senectutea de o adolescentină vigoare morală a maestrului Ormandy și maturitatea aproape incredibilă a unei adolescente au copleșit publicul — dacă asistența a fost impresionată înainte de orice de aspectele pur artistice ale celor doi protagoniști, sau doar de latura de bravură a dexterității lor ?

UN fenomen, la polul opus tinerei soliste a precedentului concert, este și Jan Peerce. L-am ascultat la Carnegie Hall într-un recital cu arii de Haendel, Verdi și Mascagni, ca și o suită de frumoase și melancolice *Cîntece evreiești*. Tenorul acesta a împlinit șaptezeci și șase de ani, vîrstă la care soliștii vocali, oricît de experimentați, se retrag din activitate, spre a da lecții de canto acasă la ei sau, cel mult, spre a cînta pentru prietenii intimi.

Peerce și-a păstrat însă vigoarea și prospețimea glasului, are timbrul clar și colorat, controlul respirației mi s-a părut exemplar, emisia fermă și egală în toate registrele, demonstrînd o virtuozitate care i-a atras și de astă dată, după fiecare piesă, aclamații entuziasmate.

Am fost astfel martor al încă unui fenomen muzical cu totul rar în arta cîntului, ceea ce m-a antrenat și pe mine în desfătarea generală. Capacitatea acestui public de a răspunde cu promptitudine la calitatea interpretării muzicii este, cred, virtutea de căpetenie pe care orice artist interpret o așteaptă de la ascultătorii săi.

Scanned with CamScanner

ÎN plină desfătare a muzicii simfonice și de cameră am cedat, într-una din zile, tentației de a viziona și un spectacol de musical. Nu însă pe Broadway, unde — cu toate intervențiile și relațiile — este foarte greu să-ți procuri un bilet de intrare cu mai puțin de două sau trei luni înainte de data spectacolului, ci *off Broadway*, adică în afara perimetrului tradițional al teatrului newyorkez.

La teatrul de pe Strada 42 West am urmărit cu interes musicalul satiric *Comming Attractions*, o corosivă satiră la adresa criminalității crescînde de pe teritoriul american. Eram invitatul autorului, Ted Talley, care biciuiește în antrenanta sa comedie, plină de ritm. melodie, dar și de un aer de mister și de meditație în secvențele lirice, una din racilele de care americanii caută cu disperare să scape : crima comanditată.

Vedeta spectacolului, Christine Baranski, a interpretat o fabuloasă Miss America, urmărită de un criminal angajat ca s-o ucidă.

Subiectul a fost tratat în maniera comico-satirică, dar realitatea a avut grijă ca, a doua zi după spectacol, să nu dezmintă ficțiunea scenică : posturile de radio și televiziune au difuzat, consternate, știrea uciderii ex-beatlesului John Lennon.

Reacția spontană pe care tristul eveniment a stîrnit-o în rîndurile tineretului din întreaga Americă, ca și în multe țări europene, arată cît este de puternică influența muzicii pop asupra nevîrstnicilor și, într-o bună măsură, nu numai asupra lor. Idealurile de artă ale tineretului din emisfera occidentală nu se mai limitează la delectarea estetică gratuită, ci pretind cîntecelor idei și atitudini capabile să fecundeze gîndirea și simțirea, să susțină aspirațiile de pace, progres, justiție socială.

Adunarea memorială din Central Park în inima metropolei — Manhattanul de vest —, a întrunit în parcul cutreierat de vîntul tăios al iernii oceanice peste o sută de mii de tineri. Gravi și îndurerați, ei au adus flori, au aprins lumînări și candele, au purtat portrete ale fostului idol, demonstrînd din nou rolul și funcția atribuite de tineret muzicii : pancartele agitate la adunarea de doliu purtau inscripții decupate din cîntecele lui Lennon despre pace, fraternitate, dragoste, înțelegere.

NEW YORKUL, atît de bogat și de variat în concerte, spectacole de operă, manifestări de toate felurile, difuzează ca nici un alt oraș american prin muzica sa tînără, prin autorii și interpreții ei, conceptele politico-sociale ale prezentului. Sensul mai adînc al muzicii de consum ce se cultivă acolo nu mai converge

Scanned with CamScanner

spre solitudine și indiferență, spre simpla delectare auditivă, ci năzuiește spre solidaritatea celor mulți și anonimi, spre crearea unui climat al păcii, în care oamenii să nu mai fie reduși la o existență inertă.

Calea este, desigur, spinoasă, de-a lungul ei rămîn presărate chiar cadavre — ca al lui Lennon —, dar cu efortul tuturor elementelor la îndemîna civilizației contemporane, între care se numără și muzica, omenirea are șansa de a se îndrepta cu pași mai puțin șovăitori către geana de lumină întrezărită de cei mai curajoși dintre noi. *(New York, 1981)*

UN MUZICIAN NORVEGIAN

CU excepția unei scurte vizite, în 1973, la festivalul anual de primăvară de la Bergen — manifestare edificatoare asupra nivelului culturii artistice scandinave —, știam prea puține lucruri despre Norvegia și muzica ei. Firește, Grieg sugerează reliefurile septentrionale și delimitează desăvîrșit peisajele interioare ale omului din nordul continentului, univers cu fiorduri, troli, basme, dansuri și suvenirul vikingilor săi legendari. În afara muzicii lui nu cunoaștem decît fragmente din Sinding, Svendsen și Halvorsen, epigoni ai creatorului școlii naționale. Aflasem cel mult din incidentale emisiuni de radio sau din lectura sporadică a unor publicații de specialitate despre creația muzicală și cultura interpretativă a norvegienilor. A fost necesară vizita, în februarie 1982, a pianistului Kjell Baekkelund, spre a putea arunca o privire mai înțelegătoare asupra vastului orizont de sensibilitate al compozitorilor din patria lui Ibsen.

Pianistul oaspe a încercat să ilustreze într-un recital al său cîteva din eforturile individuale, solidaritatea de curent și experiența estetică a modernismului în creația compozitorilor Norvegiei de azi. Am ascultat astfel o piesă de Sparre Olsen, autor foarte popular în patria sa, continuator al drumului inaugurat de Grieg și un bun cunoscător al folclorului. Un *Cîntec fără cuvinte* de Fartein Valen, compozitor atonalist, a iscat interesul muzicienilor invitați de ambasador la recitalul de casă al musafirului. Au plăcut *Variațiunile pe o singură temă* de Knyut Nusted, autor prolific și multilateral, care și-a făurit o tehnică personală a expresiei

Scanned with CamScanner

și un clișeu de sensibilitate propriu. *Suita nr. 3 pentru pian* a lui Oisten Sommerfeld s-a ivit în raza sensibilității muzicii populare ; circulă în ea adieri lirice și ichete de dans, intuițiile sensibilizate de fantezie ale unui întreg univers. *Sonata într-o singură mișcare* a muzicianului italian Antonio Bibalo, stabilit în Norvegia și adoptat de ea, a impresionat mai direct prin adîncimea ei de sensibilitate. Programul s-a încheiat cu *Trei fantezii pentru recoltă* (!) de Johan Kvandal, ivite din fermentul muzicii populare.

Din ceea ce am auzit, am apreciat refuzul compozitorilor norvegieni de a bătători căile rutinei și ale confortului, căutînd dimpotrivă rezolvări personale, evitînd cu inteligență capcanele locurilor comune. Efortul lor prilejuiește o privire instructivă asupra înnoirilor de conținut ale melosului și variatelor sale moduri de exprimare din muzica de cameră a Norvegiei zilelor noastre.

BAEKKELUND a fost copil-minune, concertînd de pe cînd abia împlinise zece ani. N-a rămas însă cu sechele din această perioadă, a cărei repercusiune împiedică de atîtea ori maturizarea personalității tinerilor artiști. În 1953, pe cînd avea douăzeci și trei de ani, a cîștigat premiul întîi la concursul de muzică scandinavă de la Trondheim, ca în același an să i se confere, la Londra, medalia decernată celui mai bun pianist al anului. În capitala Angliei a mai dobîndit, după cinci ani, Medalia Paderewski, iar un an mai tîrziu a cîștigat Medalia de aur a discofililor danezi cu înregistrările sale din muzică de Grieg și Rahmaninov.

Ai putea să bănuiești, după acest torent de premii și distincții, că este vorba de o generoasă manifestare a solidarității dintre anglosaxoni și scandinavi, dacă n-ar exista impresionantul palmares al succeselor lui Kjell Baekkelund pe tot globul. Studiile sale excelente cu Seidlhofer la Viena, cu Hans Richter-Haaser la Detmold, cu Ilona Kabos la Londra și Wilhelm Kempff la Positano i-au cizelat expresia și i-au înlesnit tălmăcirea îndeosebi a repertoriului romantic și a muzicii norvegiene, care își păstrează nota „exotică“ pentru publicul de pe continent. Și nu numai de pe continentul nostru, odată ce pianistul a concertat pretutindeni, de la Singapore la Rio de Janeiro și din Marea Britanie în Thailanda, lăsînd peste tot amintirea unui virtuoz strălucit, înzestrat cu profundă muzicalitate și îmbinînd o prodigioasă tehnică cu pietatea tălmăcirii meditative.

Dar Baekkelund nu se limitează la concertele sale cu piese de Grieg, Liszt, Schumann, Ceaikovski, cu lucrări din marele repertoriu romantic, în a cărui aură poetică se scaldă stilul său. El

Scanned with CamScanner

mai participă și la acțiunile, inițiativele, dezbaterile culturale din țara sa, ca în articolele ce le publică să trateze subiectele cele mai variate, de la politica culturală a guvernului, la structura muzicii pop și de la cursa înarmărilor dintre marile puteri, la neînțelegerile din sînul Pieții Comune. S-a aflat astfel nu o dată în centrul unor violente atacuri, dispute și polemici, căci nu toți primesc cu aceeași înțelegere criticile sale la adresa diferitelor aspecte, fenomene, evenimente din țară și de peste hotare.

Cu toată această diversitate a preocupărilor, Baekkelund este, cum spunea despre el Eugen Ormandy, *un mare pianist*, pentru ca după opinia lui Pierre Monteux să fie chiar *un foarte mare pianist*, părere împărtășită și de Wilhelm Kempff.

CUM să nu folosești prezența la noi a unei astfel de personalități spre a-i afla părerea despre muzică, despre propria activitate, despre metodele posibile în vederea antrenării unui tot mai mare număr de ascultători în sălile de concert și spectacol?

— Fiind preocupat de politica noastră culturală, este firesc să mă impresioneze rădăcinile adînci ale culturii muzicale românești, faptul că Bucureștiul e o adevărată capitală a muzicii și că publicul dumneavoastră e priceput și entuziast — spune pianistul în primitoarea rezidență de la Șosea a ambasadorului norvegian. Am, de altfel, amintiri de dată mai veche din România, fiindcă am cîntat sub bagheta unor excelenți dirijori, frații Bobescu — Constantin și Jean. Despre muzica românească nu prea știam multe, așa cum nici românii n-au aflat cine știe ce despre muzica norvegiană. Enescu este, firește, un nume prestigios și la noi, deși din păcate din valoroasa sa creație numai *Rapsodiile* sînt programate în concerte și emisiuni. Sîntem în schimb mai bine informați asupra muzicii engleze, franceze, italiene, germane, rusești și chiar americane. Voi încerca să fac cîte ceva spre a populariza creația pianistică a compozitorilor români, ca și concertele lor de pian. Cu atît mai mult cu cît există la noi o Asociație româno-norvegiană, al cărei consilier sînt. Vom organiza în cadrul ei audiții, recitaluri, concerte, conferințe și dezbateri, cu scopul de a trezi interesul pentru bogata creație românească. Situarea geografică și trecutul nostru istoric diferit nu mai pot să constituie piedici în calea unei mai bune cunoașteri reciproce a realizărilor, înzestrărilor, aspirațiilor noastre.

DORESC să aflu cîte ceva despre orientările și realizările actuale ale muzicii norvegiene, despre raporturile oaspelui, în calitatea sa de interpret, cu aceste orientări și realizări.

Scanned with CamScanner

— Orientări diverse există și la noi, cum este firesc, de la cele ancorate puternic în tradiție, pînă la curentele moderniste — mă lămurește Baekkelund. Decenii la rînd, Grieg a înrîurit, prin prestigiul său, drumul compozitorilor noștri. Iar înrîurirea aceasta n-a fost totdeauna doar pozitivă. După primul război, s-au înfiripat la noi două curente, două grupuri diferite, amîndouă influențate însă de folclor. Muzicienii noștri studiau la data aceea mai cu seamă în conservatoare germane, situație schimbată de cînd avem și noi propria școală muzicală. Prin ea am deschis larg ferestrele spre toate curentele pozitive. La început am suferit mai cu seamă influența lui Prokofiev și Șostakovici, dar s-a ivit curînd și la noi climatul prielnic comparațiilor, judecății obiective, opțiunii, afirmării originalității. În sfîrșit, cam în a doua jumătate a celui de-al treilea deceniu a apărut și tînăra generație. Socotită opozițională, ea avea urechea ațintită la arta secolului XX. Am aparținut și eu acestei grupări oarecum extremiste, ca să apară pe încetul, așa cum s-a întîmplat în multe alte țări, echilibrul dintre diferitele curente, spiritul critic față de exagerările tehniciste. A urmat înțelegerea și toleranța în toate domeniile artei, căci am avut deplina libertate de a discerne, de a opta, de a alege.

Întrebarea următoare se referă la maeștrii care au avut o înrîurire de durată asupra orientărilor tinerilor creatori norvegieni.

— Dintre maeștrii vîrstnici care au îndrumat tineretul mai trăiește Harald Saeverud. Deși trecut de optzeci de ani, el se află încă în plină activitate de creație, ilustrînd longevitatea scandinavilor. A aparținut cîndva și el opoziționiștilor, ca să devină pe încetul simbolul înnoirii muzicii noastre naționale. Un compozitor care exercită de asemenea o permanentă sugestie asupra tinerilor este Finn Mortensen, în vîrstă de șaizeci de ani. Profesor de compoziție la Academia de muzică din Oslo, el este adeptul dodecafoniei, dar împacă intonațiile și procedeele cele mai la zi cu fondul arhaic al cîntecelor și dansurilor noastre din popor. Sînt multe sclipiri din folclorul norvegian risipite în opera lui. La cincizeci de ani, Arno Norheim e prețuit și solicitat de melomani, acasă și peste hotare, avînd o importantă contribuție la evoluția actuală a artei muzicale norvegiene.

ÎNTR-O țară zidită din durități granitice, ivită din lupta cu stihiile și dramatica înfruntare a mării, muzica are suavități mișcătoare, artiști care meditează asupra perspectivelor ei. Înteresîn-

Scanned with CamScanner

du-mă de opinia sa asupra viitorului muzicii, pianistul răspunde prompt :

— Cred că o bună parte din ceea ce se scrie azi, la noi ca și în alte țări, indiferent în ce gen, va fi dat curînd uitării. E prea vizibilă căutarea artificială de noutate, de ceea ce e șocant, încît nu va supraviețui decît puțin din creația actuală. Acel puțin care are un ton inedit, este o expresie a unor personalități răspicate, are relații cu simțirea poporului și răsare din emoția capabilă să statornicească valoarea unei opere de artă.

Relațiile lui Kjel Baekkelund cu publicul se întemeiază înainte de toate pe încercarea de a-i cunoaște preferințele și, totodată, pe intenția de a i le orienta. Își alcătuiește repertoriul concertistic din ceea ce a fost odată acceptat de auditori și în care se poate intercala cu oarecare parcimonie și cîte-o îndrăzneală a vreunui tînăr compozitor, dintre cei ce au, firește, ceva de spus dincolo de inovațiile tehniciste. Activitatea concertistică nu-l satisface însă întru totul, de asta caută și alte căi de comunicare cu publicul. Susține astfel rubrica sa zilnică în marele cotidian politic *Verdens Gang* de la Oslo, pledînd pentru maxima sensibilizare a omului de rînd, pe care încearcă să-l apropie de artă, de înțelegerea ei, de pătrunderea frumuseții și a rostului muzicii, a artei în viața de toate zilele.

Baekkelund nu este numai un muzician de seamă al Scandinaviei, ci și un autentic *homo universalis*, care apelează la modalității complexe de comunicare cu masele. Activitatea sa se inspiră din structura morală a epocii prezente, epocă agitată și răvășită de contradicții, în căutarea unor certitudini.

Artistul norvegian nu propagă o anumită muzică și nici doar idei anumite, ci posibilitățile de îmbogățire și desăvîrșire a umanității din noi prin artă, cultură, cunoaștere. Pe lîngă recitaluri, concerte și lecții de pian, pe lîngă participarea la dezbateri, discuții și conferințe, pe lîngă rubrica sa dintr-un important ziar de mare tiraj, el mai activează și în organizația culturală *Muzica în școală*. Susținută de fundații, de asociații și particulari, organizația aceasta face o propagandă intensă pentru muzică, pentru ca tineretul s-o îndrăgească de la vîrsta primei școli. De asta ține prelegeri, concerte-lecții și recitaluri anual în vreo treizeci-patruzeci de localități norvegiene lipsite de activități muzicale proprii.

De aici senzația de necontenit miracol al artei și vieții pe care Kjell Baekkelund o mărturisește interlocutorului captivat de scăpărătoarea lui arguție. *(București, 1982)*

Scanned with CamScanner

TINEREȚEA FĂRĂ BĂTRÎNEȚE A LUI ZENO VANCEA

LUI Zeno Vancea e cu neputință să-i iei un interviu. O convorbire cu el, pe care o dorești concentrată într-o coloană de ziar, amenință să se transforme curînd într-o carte întreagă. Căci nu te poți zmulge din vraja personalității acestui *beau parleur*, care știe o mulțime de lucruri, și nu doar despre muzică. El este specia rară a artistului devenit om de cultură, care prinde în mrejele sale pe toți cei ce au de-a face cu dînsul. La peste optzeci de ani, a respins, prin efortul inteligenței și vioiciunea spiritului, ideea de bătrînețe. Are obrazul sculptat de vîrstă, dar zîmbetul lui e tot persiflant, vorba la fel de sprintenă ca în urmă cu aproape o jumătate de secol cînd i-am luat primul și ultimul interviu la Conservatorul din Tîrgu Mureș al cărui profesor era pe vremea aceea. Am și scăpat trenul de seară cu care urma să mă întorc la Cluj, petrecînd o noapte fără somn în sala de așteptare a gării adormite.

De atunci stăm de vorbă, pe apucatelea, și tot n-am isprăvit încă.

Nici nu cred că vom isprăvi vreodată, deși nu izbutesc în nici un chip să-i spun că s-ar cuveni să se instaleze în sfîrșit la masa de lucru, spre a-și scrie pe îndelete memoriile, odată ce a văzut atîtea locuri, a asistat la atîtea evenimente, a cunoscut atîția oameni. Să scrie o carte unică în felul ei, odată ce muzică nu mai scrie. Nu fiindcă i-ar fi pierit suflul. Suflu are chiar prea mult, dar Zeno Vancea este omul pe care viața și împrejurările l-au sucit și l-au învîrtit, fără să-l scutească de agitația ce s-ar cuveni evitată artiștilor. El este un soț deosebit de afectuos, un părinte delicat pînă la sacrificiul de sine, un bunic sentimental care a învățat din nou gîngureala naivă a primei vîrste de dragul nepoțelului. Și mai e, pe deasupra, membru corespondent al Academiei, vicepreședinte al Uniunii compozitorilor și muzicologilor, laureat al premiului Herder, ceea ce îl obligă să asiste mereu la coctailuri, banchete, recepții, expoziții, conferințe, ședințe, primiri și discuții.

De asta, posibilitățile sale de virtuozitate componistică rămîn neîntrebuințate, iar talentul i se risipește în întrevederi profesionale sau întîlniri salonarde, unde își împrăștie spiritul viu în focurile de artificii ale dialecticii.

CUM și prin ce mijloace a găsit totuși Zeno Vancea răgazul de a compune o mulțime de piese simfonice, camerale, instrumentale, coregrafice, ba să mai scrie și studii, articole, conferințe, o

Scanned with CamScanner

carte în două volume despre *Creația muzicală românească a secolelor XIX și XX?* Muzica sa impresionează nu numai prin număr, ci și prin limbajul ei aflat într-o continuă dezvoltare. Ultimul său *Cvartet de coarde*, de o largă respirație lirică, de mare finisare și precizie a detaliilor, a surprins prin tonul la zi al muzicii. El a fost realizat cu mijloacele tehnice cele mai moderne, contribuind pe tărîm cameral la nouă creație muzicală românească.

Ascultînd piesa aceasta, bănuiești că în dosul conștiinței și al rațiunii clare a lui Zeno Vancea mocnesc forțe care n-au fost folosite, că spre a putea fi activate ar fi nevoie de o șansă neașteptată : aceea de a-l elibera pe compozitor de tot ce-i apasă umerii. Deși face parte din categoria creatorilor cărora li s-au recunoscut la timp meritele și li s-au asigurat din vreme condițiile cuvenite afirmării netulburate a talentului, este prea sensibil spre a nu suferi de angrenarea sa în „teroarea mecanismului" existenței contemporane.

CE NOROC măcar că Zeno Vancea a înlocuit strigătul patetic al artistului nemulțumit de sine însuși, cu gluma spirituală și cuvîntul care mușcă. M-a mușcat și pe mine nu o dată, dar nu din răutate — căci lipsește cu desăvîrșire această coardă din caracterul său —, ci din nevoia de a scăpăra cu generozități stilistice într-o conversație în patru limbi, de a ceda ispitei unui *bon mot*, chiar cînd acesta ustură.

Dacă însă ai asistat la un spectacol cu baletul *Priculiciul* (ce păcat că nu se mai programează !) și, printr-o oarecare predispoziție a sensibilității, ai pătruns în mentalitatea omului pe care îl ascunde compozitorul, ai putut să ghicești ce suflet mare, expresiv și impresionant are Zeno Vancea. Creația lui e confidența unui artist romantic, a cărui muzicalitate rafinată, inspirație totdeauna captivantă, exprimare elegantă își găsesc satisfacție imediată în limbajul modern ce convine firesc tinereții sale fără bătrînețe. *(București, 1982)*

CONSTANTIN BRĂILOIU

DACĂ elogiile publicului și popularitatea prea largă par totdeauna suspecte oamenilor de specialitate, atunci Constantin Brăiloiu — de la moartea căruia se împlinește în 1983 un sfert

Scanned with CamScanner

de secol — n-a fost amenințat în timpul vieții de primejdia aceasta. Autoritatea sa a crescut pe încetul, paralel cu munca de cercetare și studiu pe care a desfășurat-o, o muncă dificilă, presupunînd răbdare, abnegație, sacrificiu chiar. Era etnomuzicolog, disciplină relativ tînără, nu mai veche decît secolul însuși, care a pus la îndemîna cercetătorilor metodele și mijloacele de investigare, de culegere, clasificare și comparare a creației populare, a cîntecelor, dansurilor, literaturii folclorice.

Un bogat și original capitol, de o valoare inestimabilă, din viața popoarelor a fost scos astfel din anonimatul rural, Constantin Brăiloiu fiind pintre primii care au recunoscut semnificația folclorului, necesitatea studierii lui științifice cu mijloace, metode, aparatură modernă.

Atîta doar că aceste mijloace, metode și aparatură nu existau la noi cînd el și-a început activitatea, încît a fost nevoit să le creeze în bună parte singur. A fost astfel pionier într-un domeniu aproape virgin încă, punînd bazele etnomuzicologiei românești și contribuind la definirea metodelor universale ale culegerii, clasificării, valorificării creației populare. Lucrările teoretice pe care le-a publicat la mari edituri și în reviste importante de specialitate din Franța, Elveția, Republica Federală Germania sînt izvoare de importanță capitală pentru folcloristica muzicală, încît nu este simplă întîmplare că Béla Bartók a cerut, în ajunul morții, ca materialul muzical cules de el să fie revăzut și pregătit pentru tipar de Brăiloiu.

Acest neobosit culegător și cercetător de cîntece, jocuri și versuri populare din Oltenia, Muntenia, Moldova, Bucovina, Banat și Oaș, a fost și un compozitor inspirat, cu lucrări de o ținută aleasă, purtînd marca lămurită a folclorului. Cîntecele sale pentru voce și pian au fost cîntate și înregistrate pe disc de basul George Folescu.

Le-am ascultat împreună, în biroul pe care îl ocupa în sediul fostei Societăți a compozitorilor români de pe strada Lipscani 110. Îl transformase într-un fel de bibliotecă și studio de înregistrări, cu o mulțime de dosare, cutii, role, fișe, toate ținute într-o ordine meticuloasă.

— Sînt cîteva mii de melodii, din care trebuie să găsesc în timpul cel mai scurt pe aceea de care am tocmai nevoie — îmi explica Brăiloiu. Ele sînt o comoară de neprețuit pentru tînăra școală muzicală românească, deoarece conțin tipurile melodice, structurile armonice, formulele ritmice care alcătuiesc vocabularul nostru cel mai autentic. Zace în adîncul lor un belșug nesecat

Scanned with CamScanner

de muzică, o poezie plină de gingășie, o noutate a formei și expresiei, ca și verva voioaselor ritmuri de joc care aparțin celor mai mari plăzmuiri ale omenirii.

BRĂILOIU a luptat — acesta este termenul adecvat — pentru ca muzica noastră populară și cultă să-și afle prețuirea cuvenită în țară și în afara hotarelor ei. A fost obligat să dezarmeze multă neînțelegere în anii dintre cele două războaie; a avut de înfruntat nenumărate adversități într-o perioadă cînd muzica abia își tatona căile de afirmare și locul cuvenit în cultura națională; a trebuit să suporte singurătatea și izolarea savantului, în jurul căruia se află puținii cu aceleași concepții, între care mereu solidar și veșnic gata de a da o mînă de ajutor George Enescu. A izbutit cu greu să pună bazele, în 1928, *Arhivei naționale de folclor*, organ științific înzestrat cu culegeri și studii folclorice, cu aparatură modernă, ceea ce a înlesnit culegerea sistematică a muzicii populare în toată țara.

Omul acesta de studiu, savant cu renumele azi mondial, compozitor care a renunțat la creație de dragul etnomuzicologiei, a fost și unul din întemeietorii fostei Societăți a compozitorilor, animator însuflețit al vieții muzicale de la noi, părinte al tinerilor folcloriști români. Datorită lui s-a introdus folclorul ca obiect de studiu în conservatoare, el a susținut cauza muzicii populare românești în congrese, conferințe, colocvii internaționale, cîștigînd treptat o notorietate universală. An înființat în 1944, la Geneva, *Arhiva internațională de muzică populară*, pe care a condus-o pînă în ultimul an al vieții sale, legîndu-și astfel numele de o cauză nobilă. *(București, 1982)*

Scanned with CamScanner

CUPRINSUL

Prefață 5
Vioara lui Enescu 7
Popovici-Bayreuth și corbul tînăr 9
Bartók face politică 12
Un proiect muzical eșuat 16
O artistă de pian 20
Un dirijor italian la Cluj 25
Toscanini la Salzburg 27
Alfredo Casella și George Enescu 30
O minune a Vienei 33
Privighetoarea Carpaților 36
Cîntă Iosif Schmidt 38
Întîlnire cu pianistul Gieseking 41
Un dirijor japonez 43
Wilhelm Kempff la București 44
Amintirile lui Constantin C. Nottara 46
Pe urmele lui Puccini 50
De vorbă cu Pietro Mascagni 54
Acompaniator al lui Tito Schipa 57
Sihastrul de la Järvenpää 60
Edith Piaf 64
„Înmormîntare la Pătrunjel“ 67
Simfoniile lui Toduță 69
Marțian Negrea și viitorii compozitori 73
Orientări la început de drum 75
Opiniile unui compozitor tînăr 77
Tipul oratoriului românesc 79
Despre literatura corală 81
Microportret Sergiu Celibidache 83
În memoriam Alfred Alessandrescu 86
Tinerețea lui Tas Gherase 88
David Oistrah văzut de o discipolă 90
Lecția lui Hindemith 91

Scanned with CamScanner

Medalion Dimitrie Cuclin 98
George Enescu evocat de un confrate 100
Mărturiile lui Georges Auric 102
Portretul lui Dmitri Șostakovici 103
Un pianist american la București 109
Modestia lui Roberto Benzi 110
Compozitorul turc Uzmanbaș 112
John Pritchard despre muzicienii englezi 114
Intîlnire cu Virginia Zeani 116
Octogenarul Antonin Ciolan 118
Poulenc sau muzicianul moralist 120
„Termita“ 124
Evoluția muzicii văzută de Antal Dorati 125
Tradiție și înnoire în concepția lui Isaac Stern 127
David Oistrah despre bucuria muzicii 128
Zubin Mehta și rolul dublu al muzicii 129
Kurt Masur și muzica românească 129
Rostul muzicii după André Watts 130
Dintr-un jurnal de voiaj muzical 131
Menuhin și Enescu 141
„Cel mai francez dintre armeni“ 143
Benjamin Britten și tradiționalistul novator 144
De vorbă cu Aaron Copland 147
Ciocîrlia fără moarte 149
Venera neagră 153
Un șansonetist celebru 155
David Brubeck la București 157
Prietenul lui Puccini 159
Cocteau și muzica 161
Rămas bun de la Mihail Jora 165
Ionel Perlea și bucuria revederii 168
Narghita 170
Surorile Kessler 170
Un mare clovn muzical 172
Debutul parizian al lui Rolf Liebermann 174
Secretul teatrului Folies-Bergère 178
Viena și săptămînile ei festive 179
Festivalul de la Bergen 182
Maria Callas la Torino 184
Salzburg 1973 186
Marea doamnă a cîntecului 190
Contradicțiile lui Doru Popovici 192
Vioara fermecată 193

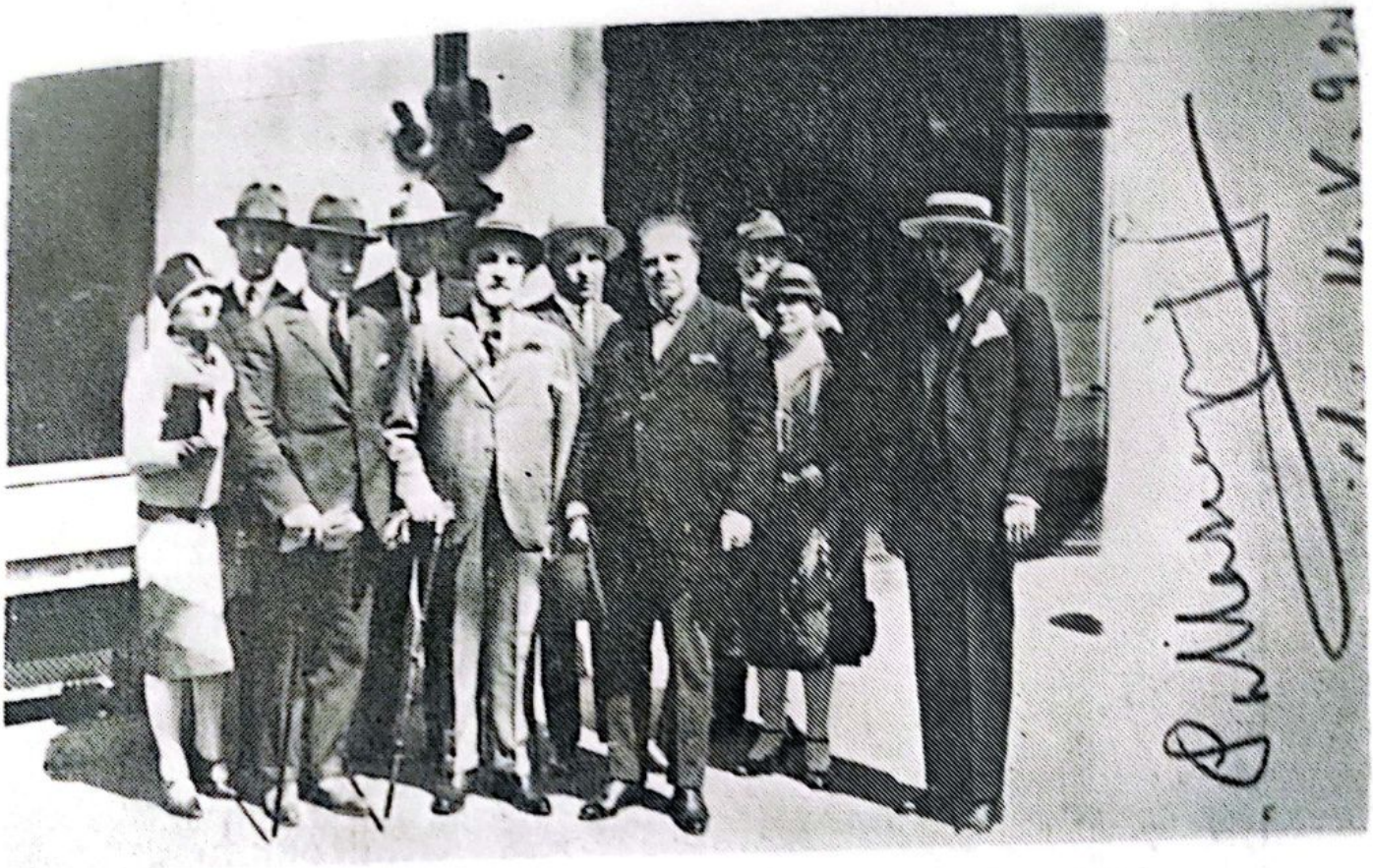
Scanned with CamScanner

Pasărea măiastră 19
Interviu cu Enrico Mainardi 193
Arta lui Pablo Casals 199
Amintirea lui Sabin Drăgoi 202
În memoriam Tudor Dumitrescu 204
Valoarea lui Tiberiu Brediceanu 206
Un mare dirijor 209
Peregrinări muzicale prin Statele Unite ale Americii 211
Ion Dumitrescu 218
Un mesager al cîntecului 220
Glasul uman al violinei 222
Un cîntăreț al pitorescului bucureștean 223
Muzica la New York în stagiunea 1980—1981 224
Un muzician norvegian 229
Tinerețea fără bătrînețe a lui Zeno Vancea 234
Constantin Brăiloiu 235

Redactor : CORNELIU BUESCU
Tehnoredactor : GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar : 9.XI.1983. Coli de tipar : 15
Planșe : 8

Scanned with CamScanner



Autograful primit de la Pietro Mascagni la Cluj (1927)

Fotografie, cu autograful original al lui Giacomo Puccini, oferită de fiul compozitorului, Antenio Puccini.

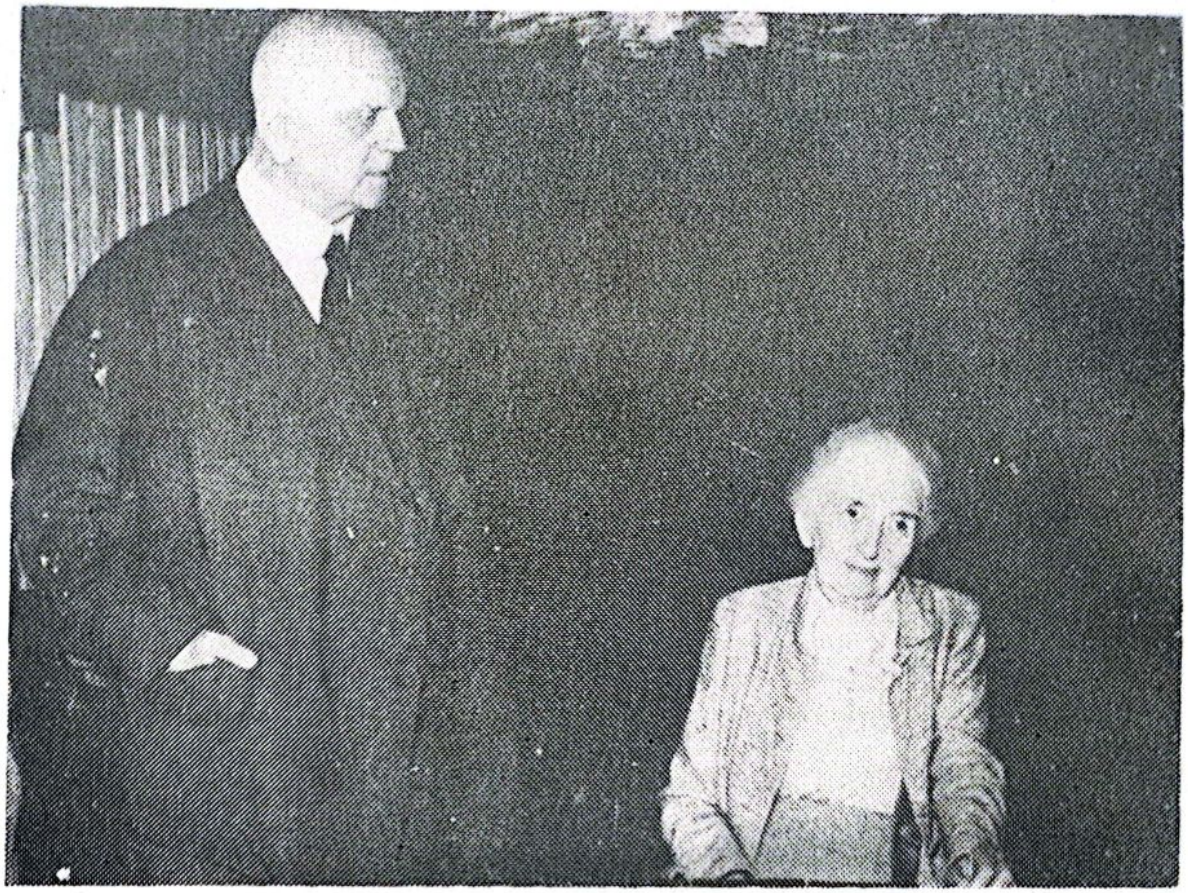
Scanned with CamScanner

Cu Tito Schipa, la Milano, în 1942.

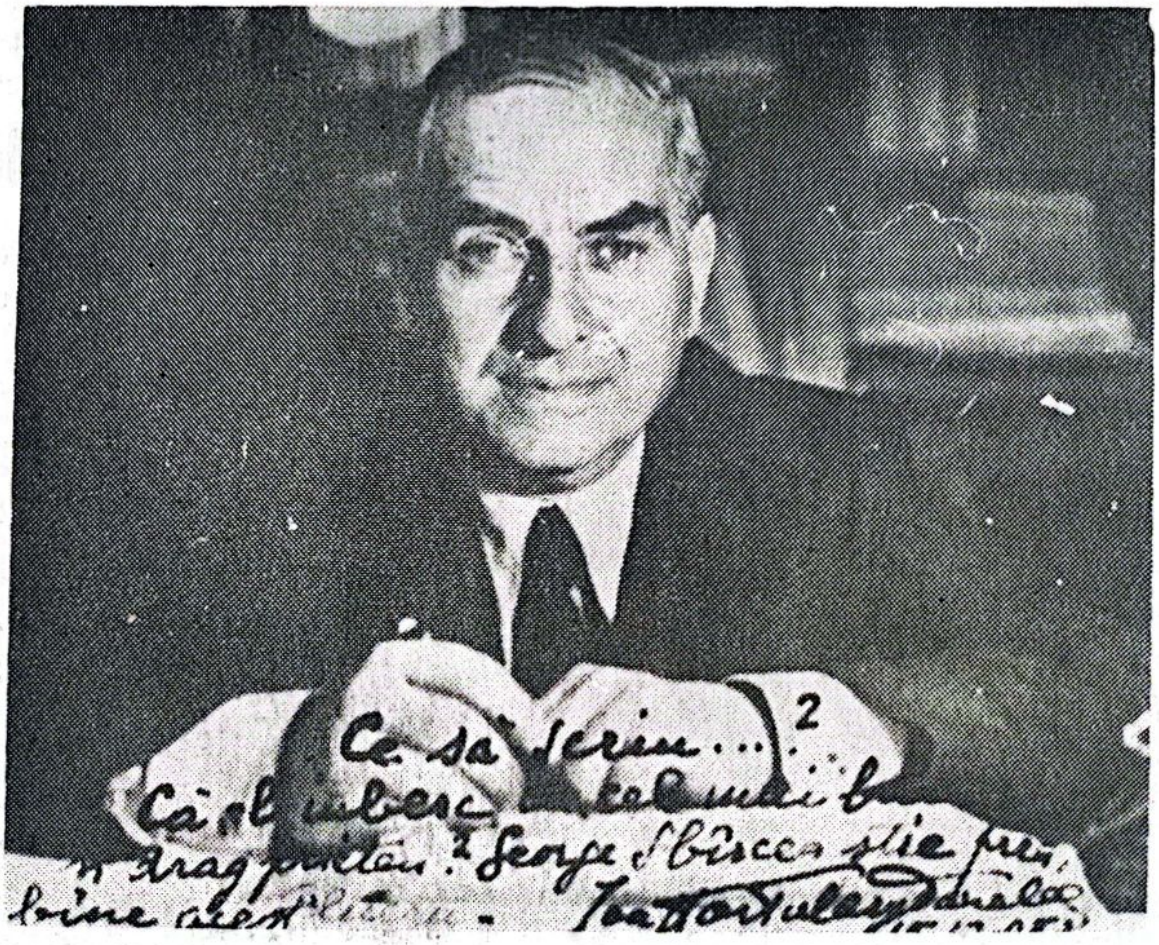
Scanned with CamScanner

Dirijorul japonez Ekitay Ahn, la București (1941).

Scanned with CamScanner



Jean Sibelius și soția sa la Järvanpää (Finlanda, 1941)



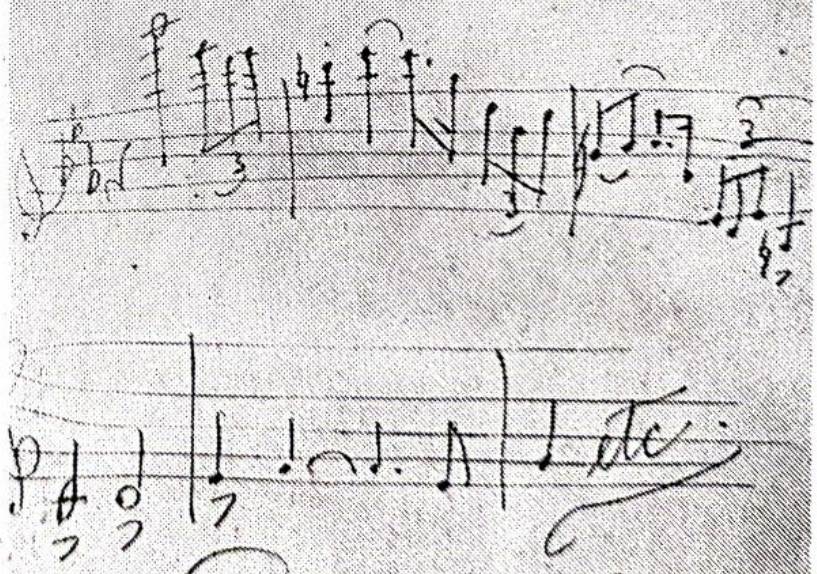
„Ce să scriu ? Că-l iubesc, ca cel mai bun și drag prieten ? George Sbârcea știe prea bine acest lucru". Ion Hartulary-Darclée

Scanned with CamScanner

La prietenul Sfârcea Gh.
mă gîndesc ca la unul care este
chemat să promoveze cultura
noastră muzicală, misiune
delicată, care sunt convins că
prietenul Gh. Sfârcea o va înde-
plini cu constiinciozitatea și o-
biectivitatea care-l caracterizează.

București 24.XI.957. M. Nepea

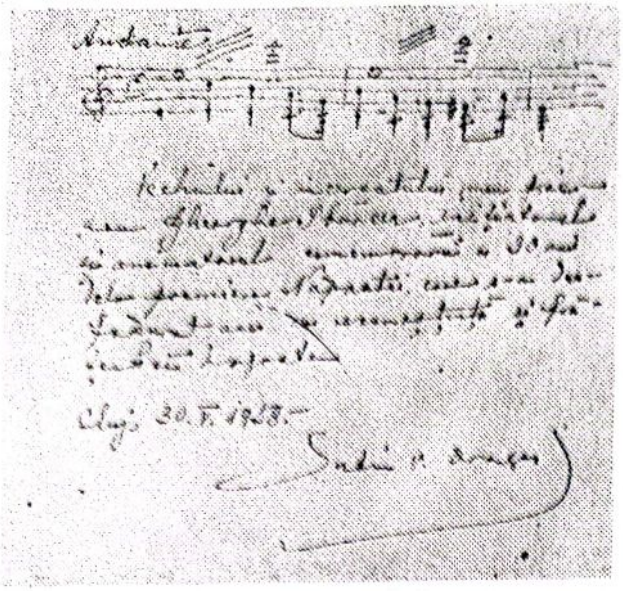
Uvertură



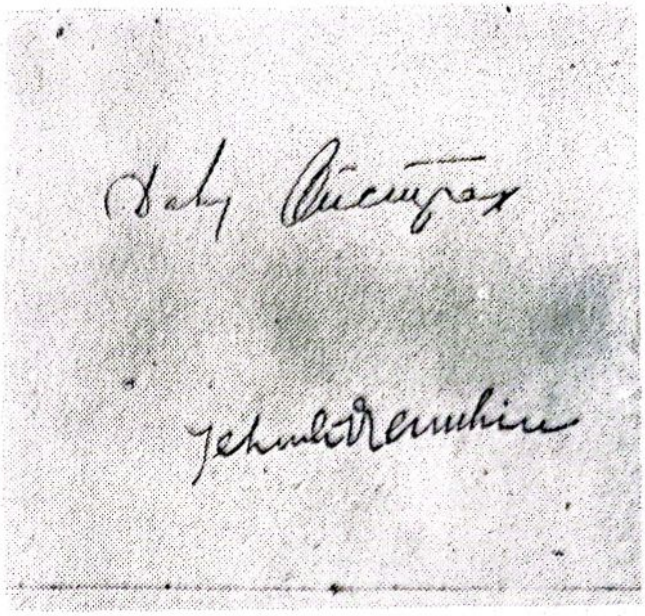
Dimitrie Cuclin

24 Noembrie 1957

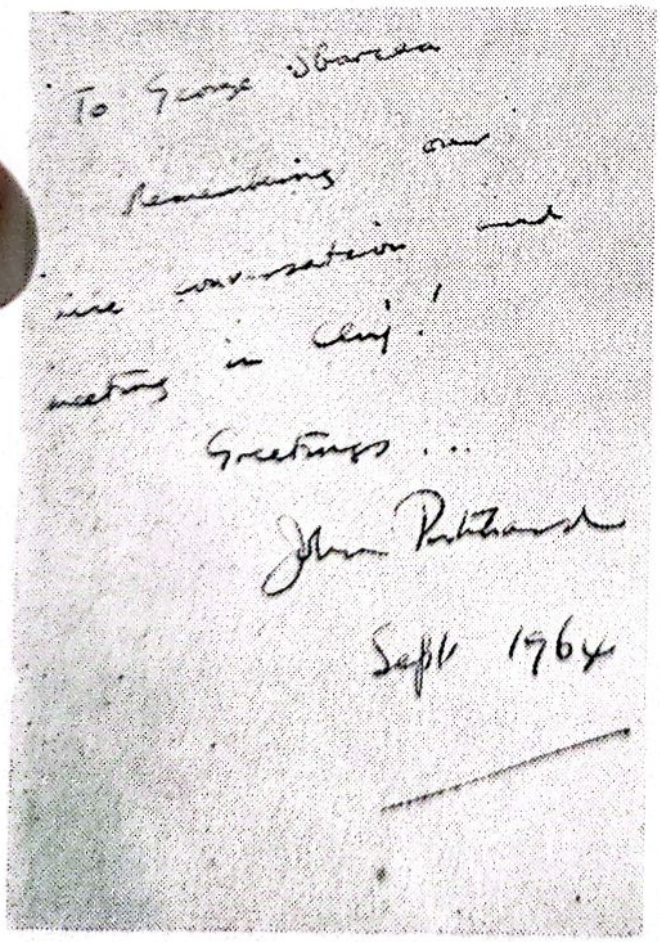
București



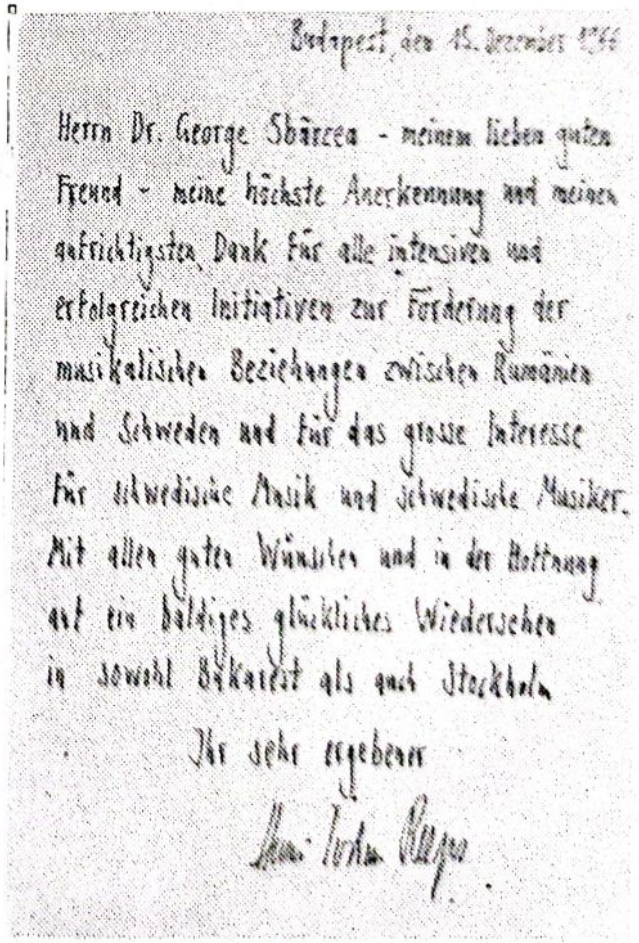
Un autograf al compozitorului Sabin Drăgoi.



Un autograf dublu de la David Oistrah și Yehudi Menuhin.



O urare a dirijorului John Pritchard.



Mulțumirile dirijorului Hans Joachim Reeps pentru activitatea depusă pe tărîmul apropierii artistice dintre România și Suedia (Budapesta, 1966).

Scanned with CamScanner

Pianista americană Lil Hardin-Armstrong.

Portret oferit de compozitorul englez Benjamin Britten, la Edinbourgh.

Scanned with CamScanner

Ionel Perlea la București (fotografia autorului).

Cu violoncelistul Enrico Mainardi la Cluj, în 1937.

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

Joséphine Baker, la Brașov

Surorile Alice și Ellen Kessler, la București, în 1971.

Scanned with CamScanner

Pentru compozitorul [illegible]

[illegible]

Autograful lui Josef Schmidt.

Domnului George [illegible]

în amintirea unei [illegible]

[illegible]

cu multă simpatie

Alfred Alessandrescu

[illegible] 1957

Autograful compozitorului
Alfred Alessandrescu

27 iunie 1969

Dragă Prietene,

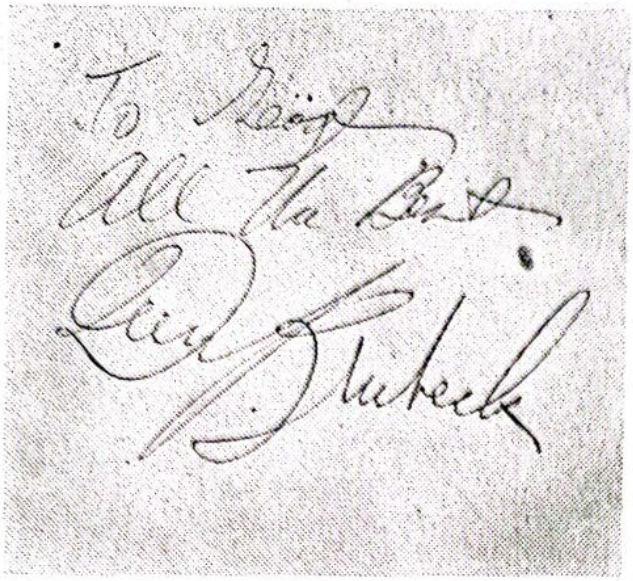
Statui în viață nu se ridică decât oamenilor excepționali. Mi-ai ridicat una din acestea, fără să am vreuna din calitățile cerute. Mai mult încă: m-ai ridicat atât de sus încât pentru a privi epigramistul, lumea mă va privi cu mult sub înălțimea banală de 1 metru 75, pe care o am în realitate. Sau și mai grav poate: va socoti că sufăr de elefantiază, boală urâtă la port și la vedere.

Ori cum ar fi, țin să-ți mulțumesc mult, pentru știința și răbdarea avută de a strânge un material disparat și a-l transforma într-un volum unitar, viu, bine gradat și plăcut la citire, volum ce confirmă, odată mai mult, cunoscutul talent de muzicolog și de autor ce îl posezi.

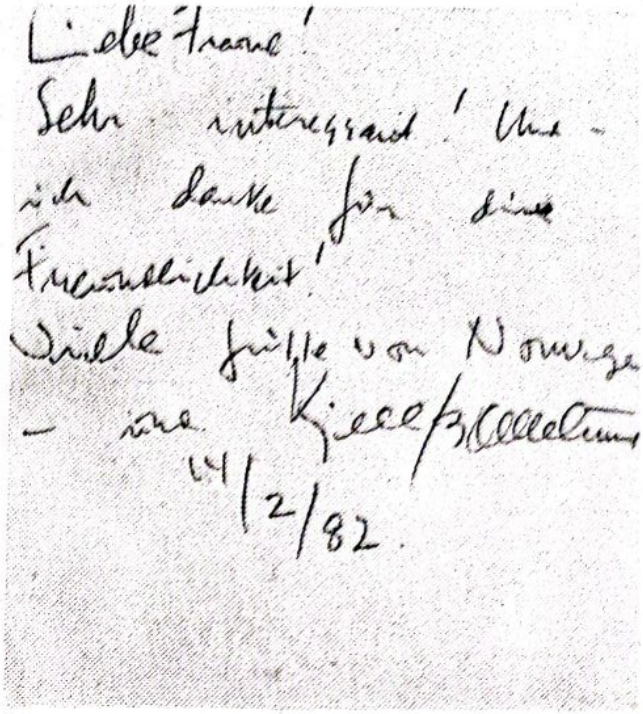
Sărut dreapta Dnei Sbârcea, iar pe a Dtale o strâng cu caldă prietenie.

Mihail Jora

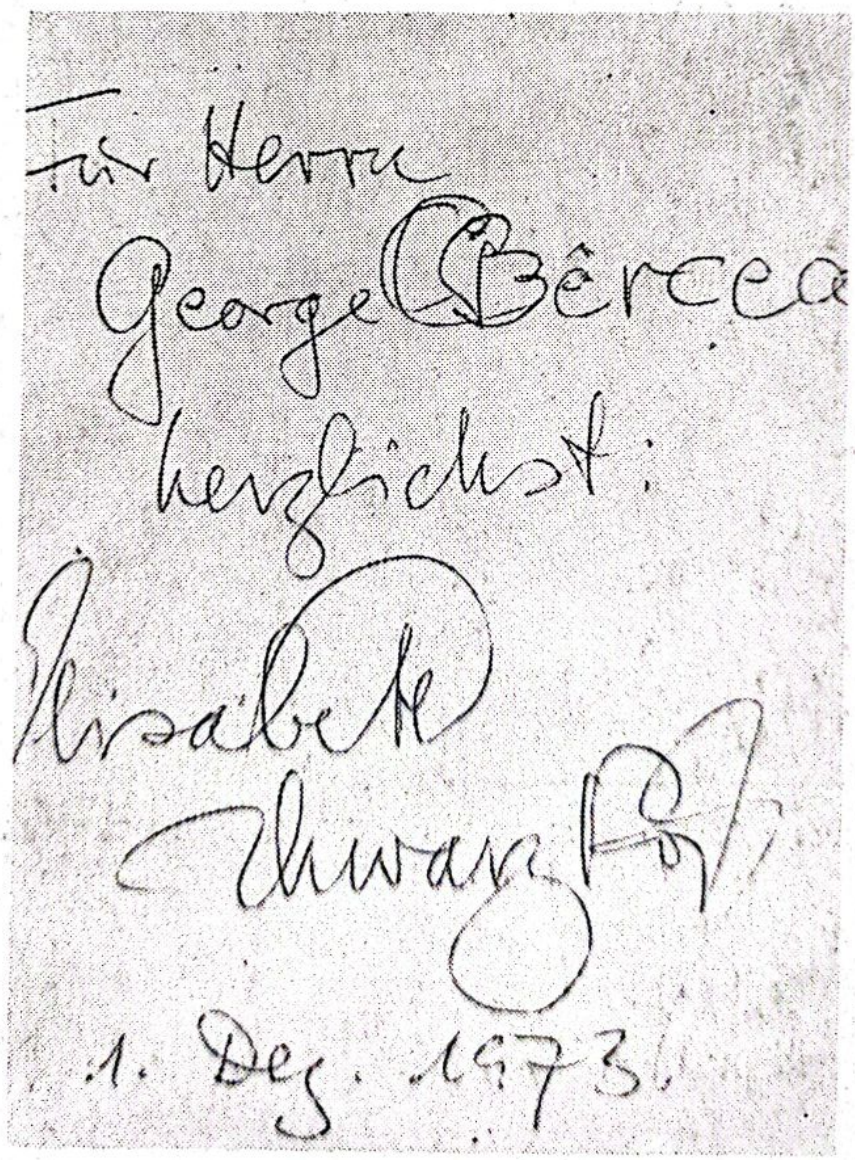
O scrisoare a compozitorului Mihail Jora, din 1969.



Pianistul de jazz David Brubeck din SUA.



Compozitorul norvegian Kjell Baekkelund la București.



Celebra soprană Elisabeth Schwarzkopf, la București, în 1973.

Scanned with CamScanner

Jean Bobescu

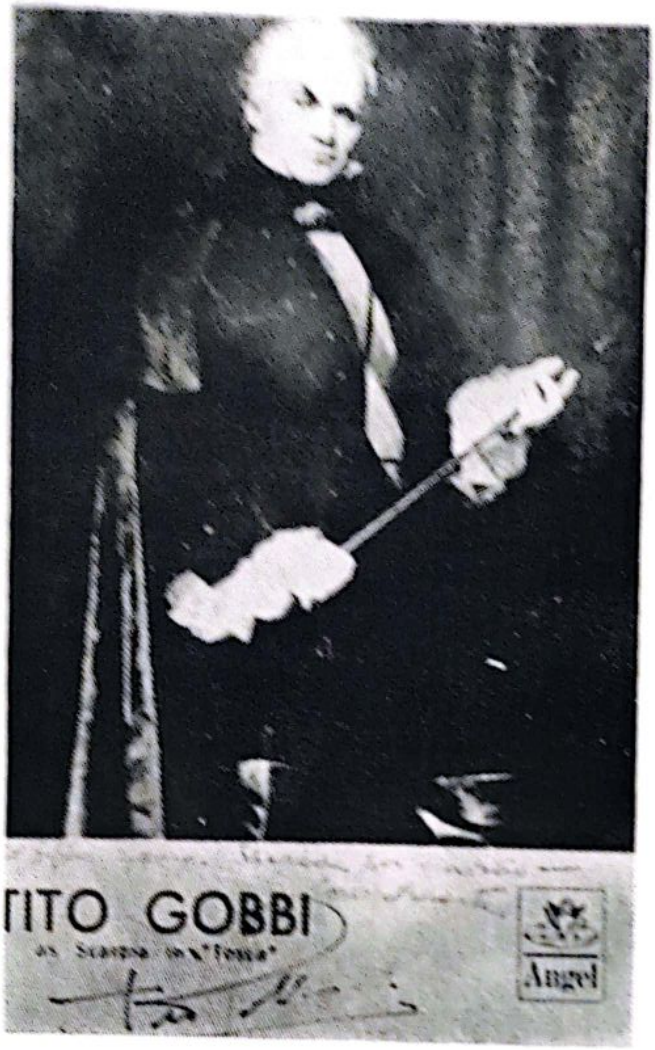
Scanned with CamScanner

Compozitorii Ion Dumitrescu și Sabin Drăgoi la o expoziţe muzicală organizată de autor la București. (1968)

Scanned with CamScanner

Dan Iordăchescu în rolul lui Evghenie Oneghin la Scala din Milano.

Scanned with CamScanner



Autograf oferit de Tito Gobbi.

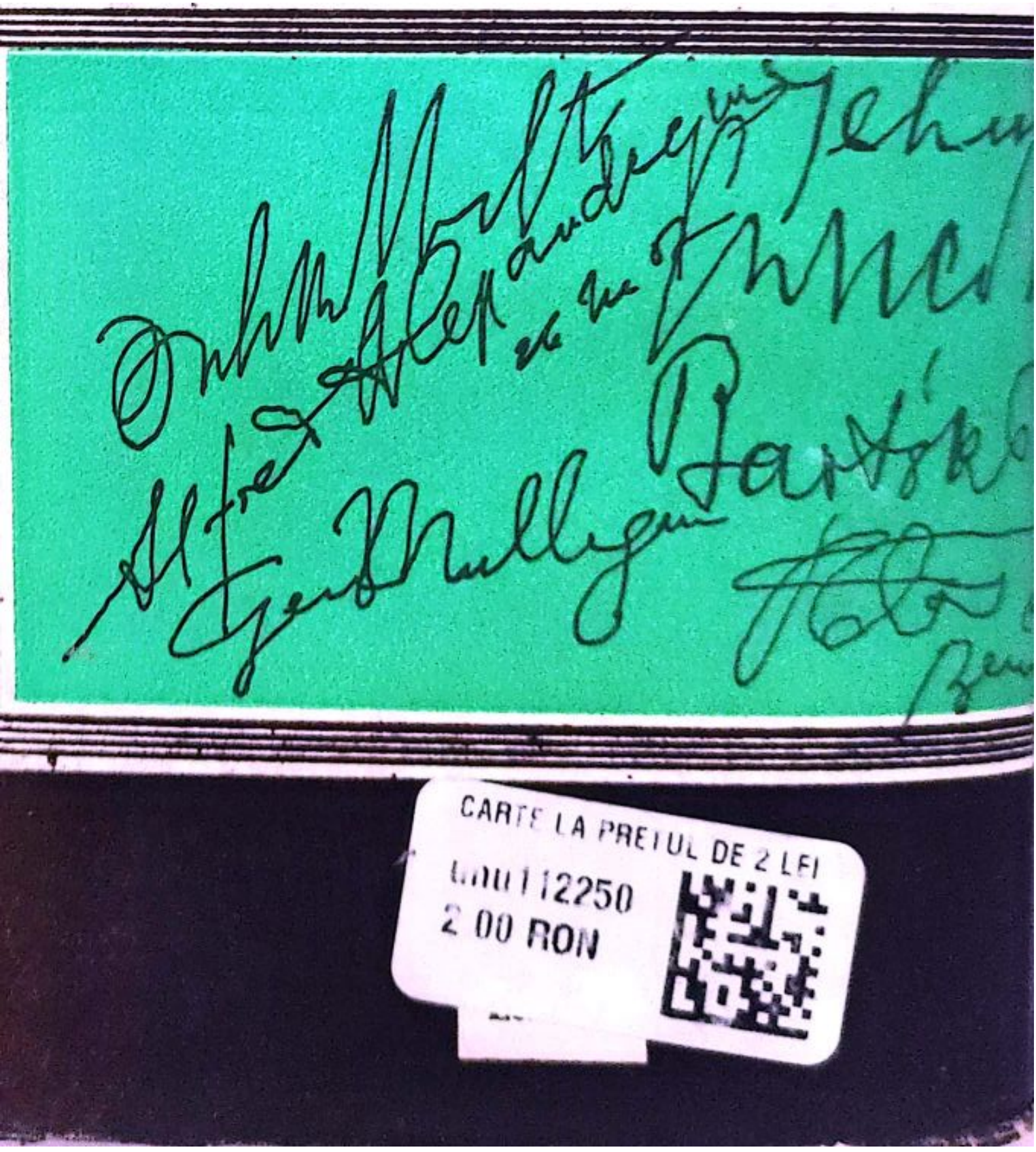
David Brubeck și formația sa la București

Scanned with CamScanner

George Sbârcea

ÎNTÎLNIRI CU MUZICIENI AI SECOLULUI XX

Scanned with CamScanner



Scanned with CamScanner